



“Entre silêncio e silêncio”: Lista e Revelação

Bernardo Marin Diniz Aires Ferreira

Mestrado em Estudos Comparatistas

Tese orientada pela Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu

Índice

Abreviaturas	2
Resumo — <i>Abstract</i>	3
Introdução	5
1. Lista e revelação	13
1.1. A lista como texto revelado	15
1.2. O <i>topos</i> do inefável e a vontade de registrar	19
2. O infinito da lista	23
2.1. Pode a lista ser infinita?	25
2.2. O inumerável e o indescritível	28
2.3. Fixar vertigens	44
2.4. A lista em órbita	50
3. Percepção e atemporalidade	55
3.1. A ordem invisível do mundo	57
3.2. <i>Ut pictura poesis</i>	63
3.3. <i>Un raisonné dérèglement de tous les sens</i>	68
4. O eu e o outro	81
4.1. Entre passividade e participação	82
4.2. A dissolução do Eu, da Musa ao Aleph	84
4.3. A lista paradigmática e o poeta criador	94
Conclusão	101
Bibliografia	107

Abreviaturas

<i>Ilíada</i>	<i>Ilí.</i>
<i>Bhagavad-Guitá</i>	<i>B-G</i>
<i>Une Saison En Enfer</i>	<i>Saison.</i>
<i>Illuminations</i>	<i>Ill.</i>
<i>Leaves of Grass</i>	<i>LoG.</i>
<i>Murder in the Cathedral</i>	<i>MitC.</i>
<i>O Aleph</i>	<i>Al.</i>

Optámos por apresentar as notas de rodapé referentes à bibliografia activa fazendo uso da abreviatura indicada, do número da página (reportando-se este à obra indicada na Bibliografia) e ainda, quando oportuno, ao título específico do poema, canto, verso ou cena. No entanto, as obras que constituem o *corpus* deste trabalho possuem ainda notas, introduções ou até, no caso de Jorge Luis Borges e Rimbaud, outros textos, citados ao longo do trabalho. Nesses casos, manteve-se a referência semelhante à da restante bibliografia.

Resumo

Esta tese tem como objectivo analisar a relação entre a experiência mística da revelação e o seu registo literário sob a forma da lista. Divide-se em três tópicos: o inefável, a percepção e o tempo e a relação entre a experiência mística e a dissolução do Eu. O *corpus* do trabalho é constituído por sete textos: *Iliada*, *Bhagavad-Guitá*, *Une Saison en Enfer*, *Illuminations*, *Leaves of Grass*, *Murder in the Cathedral* e *O Aleph*. Estes foram escolhidos pelas semelhanças no que se refere à presença da reflexão do autor tanto acerca da natureza da revelação como sobre as características da lista que possibilitam o seu registo. Foi também tida em conta a variedade de contextos, tempos e motivações que separam os textos, abrindo assim a possibilidade de pensar esta discussão num contexto mais alargado que inclua outros textos místicos, outras listas. Assim, este trabalho toma também em consideração a discussão actual e o estado da arte dos estudos da lista, incorporando questões levantadas por estudos recentes.

Palavras-chave: Lista; Revelação; Misticismo; Enumeração; Inefável.

Abstract

The goal of this thesis is to analyse the relation between the mystical experience of the revelation and its literary register as a list. It's divided into three broad themes: the ineffable, perception and time, and the relation between the mystical experience and the dissolution of the self. The *corpus* contains seven texts: *The Iliad*, the *Bhagavad Gita*, *Une Saison en Enfer*, *Illuminations*, *Leaves of Grass*, *Murder in the Cathedral* and *The Aleph*. This choice acknowledges existing similarities regarding the authors's reflection on both the nature of the revelation and the characteristics of the list that allow for its register. The variety of contexts, times and motivations was also taken into consideration, thus setting up the discussion in the broader context of other lists and other mystical texts. This work, then, also takes into account the current discussion and state-of-the-art regarding the studies of the list and catalogue, facing questions that have been raised by recent studies.

Keywords: List; Revelation; Mysticism; Enumeration; Ineffable.

Introdução

Entre 24 e 26 de Fevereiro de 2011, na Université Paul Verlaine, em Metz, realizou-se o colóquio «*L'effet-liste*» *Enjeux et Fonctionnements de l'Accumulation Verbale en Littérature*, com vista a aprofundar o tema das listas e do seu estudo e com o objectivo de responder - ou procurar responder - a diversas questões que se vinham impondo, dado o crescente interesse no estudo da lista e do catálogo.¹ Num dos artigos publicados na revista que reúne os resultados dessa conferência, Gaspard Turin elabora um breve resumo do estado da arte. Citamos duas questões essenciais no contexto da análise de um fenómeno emergente: a razão deste crescente interesse e, talvez mais importante, qual a sua profundidade, o seu alcance.

La liste est-elle à la mode? Assurément, la forme est d'une grande vivacité, et l'époque en produit des tombereaux. (...)

C'est l'essentiel à retenir de ce parcours bibliographique, forcément incomplet: le territoire théorique de la liste est à la fois très vaste et peu arpenté. (...) D'un objet à la fois aussi simple et aussi complexe, nul doute que l'on a pas fini de parler.²

Efectivamente, esta publicação - a revista *Acta Fabula* de 2013 - sucede uma outra publicação totalmente dedicada ao tópico das listas, o fascículo francês da revista suíça *Versants*, intitulado *Poétiques de la Liste (1460-1620): Entre Clôture et Ouverture*, de 2009. É também em 2009 que a obra de Umberto Eco, *The Infinity of Lists*, é editada, consolidando um interesse na lista que se tem vindo a intensificar. A revista norte-americana *Style*, desta vez em 2016, constitui a mais recente vaga de opiniões e perspectivas em redor de um tópico que, no entanto, parece resistir a qualquer esforço de estabilização.

Não é fácil encontrar uma explicação para esta onda de estudos, artigos, e, no geral, interesse pela lista. Vivemos, certamente, num mundo cada vez mais dominado pela sua mecânica: na Internet, em particular, é a lista que surge como discurso dominante, desde o mural do *Facebook* até à página de resultados de uma pesquisa no *Google*, é a estrutura que modela a maior parte das nossas

¹ Boulay, Béranger. “‘L’effet-liste’. Enjeux et fonctionnements de l'accumulation verbale en littérature.” *Fabula: La Recherche en Littérature*. www.fabula.org/actualites/l-effet-liste-enjeux-et-fonctionnements-de-l-accumulation-verbale-en-literature_38316.php.

² Gaspard Turin. “Actualité de la Liste”. *Acta Fabula* 4.4 (Maio 2013).

interacções no mundo virtual. Procurar uma relação unidireccional de causa-efeito neste processo é, no entanto, ainda mais complicado: será a estrutura catalogal da Internet fruto da sua própria arquitectura e características inerentes ou estará esta inserida numa rede de preocupações mais alargadas que se transforma na procura de sentido em estruturas alternativas, como a lista?³

Entre as perguntas à qual o colóquio de 2011 procurava responder, encontramos, no *website* oficial, duas de particular interesse para este trabalho: a relação (e a possibilidade de independência) entre a lista e a descrição e entre a lista e a narrativa.⁴ A explicação da lista através de outros modos de discurso tem uma longa história assim como uma forte influência no estudo actual da lista. Monica Fludernik, em 2016, para a revista *Style*, ainda escreve que a lista se divide em quatro tipos principais: lista narrativa, lista descritiva, lista argumentativa e a lista como citação (de uma lista de compras, por exemplo).⁵ Brian Richardson, na mesma publicação, aponta a lista como um formato proto-narrativo.⁶ Porém, estas definições não são satisfatórias.

As perguntas no *website* do colóquio da Université Paul Verlaine continuam a alimentar o sentimento crescente de que qualquer tentativa de reduzir a lista a uma variação de qualquer outro modo de discurso literário seja apenas uma simplificação ou uma resposta mais simples a um problema sem solução à vista: a lista enquanto modo de discurso independente, com características e objectivos autónomos. É, em grande medida, dessa preocupação que nasce este trabalho e pretendemos, tomando como exemplo e objecto de estudo a relação entre as listas e a revelação, contribuir para o lado da questão que, em vez de explicar a lista como uma deformação daquilo que já existe (relação na qual seria sempre, como escrevia Gérard Genette sobre a descrição, ornamental e insuficiente⁷), pretende revelar as suas fronteiras instáveis e, pelo menos por agora, desconhecidas.

³ Não podemos deixar de esboçar (apenas esboçar), neste sentido, uma relação entre a ansiedade resultante da crise temporal, do fim do tempo narrativo, como descrita por Byung-Chul Han no seu ensaio *O Aroma do Tempo* e alguns dos problemas de representação e comunicação a que a lista procura responder. Face a esta crise, “deveríamos falar de uma enumeração, mais do que de uma narrativa.” in Byung-Chul Han. *O Aroma do Tempo: Um Ensaio Filosófico Sobre a Arte da Demora*. Lisboa: Relógio D’Água, 2016, p. 40.

⁴ Boulay, Béranger. *Op. cit.*

⁵ Monika Fludernik. “Descriptive Lists and Lists Descriptions”. *Style* 50.3 (2016), p. 310.

⁶ Brian Richardson. “Modern Fiction, the Poetics of Lists, and the Boundaries of Narrative”. *Style* 50.3 (2016), pp. 328-41.

⁷ Gérard Genette. “Frontières du Récit”. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, pp. 49-69.

O *corpus* do trabalho é constituído por sete textos: a *Ilíada* (XVIII-XVII séc. a.C.), o *Bhagavad-Guitá* (V-II séc. a.C.), *Une Saison en Enfer* (1873) e *Illuminations* (1886) de Rimbaud, *Leaves of Grass* (1892) de Walt Whitman, *Murder in the Cathedral* (1935) de T. S. Eliot e *O Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges. As razões para esta escolha prendem-se sobretudo com dois aspectos. Foi tida em consideração a variedade mas também o diálogo entre os textos, como uma linha de comentário e reflexão acerca do tema central desta tese: a procura de um modo de discurso adequado para a revelação. Descrevemos, então, as principais razões para a escolha dos textos.

Foi prezada, em primeiro lugar, a variedade temporal dos textos. De forma a poderem ser estabelecidas linhas de comparação mais imediatas, estes podem ser agrupados nas seguintes categorias: Antiguidade, séc. XIX e séc. XX, cada um destes grupos com as devidas características e problemas. Caberá frequentemente à *Ilíada* e ao *Bhagavad-Guitá* a função de modelo subvertido mas também de inspiração, quer em termos de forma, quer em termos de conteúdo. O Catálogo das Naus (e em termos mais gerais o catálogo homérico) constituir-se-á, até hoje, como o modelo paradigmático do catálogo ocidental, representando, em muitos aspectos, o texto canónico que é subvertido ou reinterpretado de forma a explorar novas possibilidades de sentido. Os autores de que aqui nos ocupamos estão, em grande medida, conscientes desse antigo diálogo, desde a invocação da Musa por Whitman, até aos ensaios que Borges dedica a Whitman (não será por acaso que, na visão do Aleph, Borges vê “as multidões da América”⁸). É do catálogo homérico que nasce, também, uma grande parte da motivação do estudo académico da lista, quer seja sob a forma de trabalhos recentes - como o de Benjamin Sammons⁹ -, quer sob a forma de textos que poderiam ser considerados, por aqueles que se dedicam às listas, quase canónicos - como a análise de Charles Rowan Beye.¹⁰

Mas se o catálogo homérico representa uma incessante pergunta relativamente à forma, o *Bhagavad-Guitá* é o modelo para o seu conteúdo místico. Não podendo mergulhar profundamente

⁸ *Al.* p. 646.

⁹ Sammons, Benjamin. *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

¹⁰ Beye, Charles Rowan. “Homeric Battle Narrative and Catalogues”. *Harvard Studies in Classical Philology* 68 (1964), pp. 345-73.

neste assunto, são hoje incontornáveis as ligações entre o pensamento hindu e os textos de qualquer um dos restantes quatro autores, quase como se o *Bhagavad-Guitá* fornecesse um modelo místico que completasse o modelo literário de Homero.¹¹ Apesar desta aparente diferença, veremos como até estes textos-modelo são mais semelhantes do que à primeira vista pode parecer, quer na sua ideia de revelação, quer no uso que fazem da lista.

A proximidade entre os textos pesou igualmente no momento da escolha: parti do princípio de que existe, através dos textos e, portanto, tempos e culturas, uma tese constante e sólida que possibilita o uso da lista como forma de acesso à revelação. Se este trabalho se ocupa principalmente de caracterizar essa relação, deixa em aberto futuras investigações acerca da sua origem.

Contudo - e foi também um factor importante - existem diferenças fundamentais, através das quais identificaremos e consolidaremos as semelhanças, numa rede ainda mais complexa do que a das influências literárias. O acesso à revelação e a sua natureza são, obviamente, diferentes: o que é divino e religioso em Eliot é ateu em Borges. Se Rimbaud e Homero procuram inspiração poética e a provocam, o primeiro fá-lo através de intoxicação enquanto o segundo recorre à invocação. Por outro lado se, em qualquer um destes casos, a revelação é auto-induzida, encontramos no *Bhagavad-Guitá*, em *Leaves of Grass* ou em *Murder in the Cathedral* a consciência clara de um estado de espírito que simplesmente nos consome, sem existir receita ou mapa para lá chegar. N’*O Aleph* estamos entre um método e o outro, além de termos, pela primeira vez, o místico que recusa a revelação em todos os momentos da narrativa. Resta-nos dizer que as relações entre os textos não se esgotam nestes aspectos e teremos oportunidade de as explorar com mais detalhe. Repetimos, contudo, que existiu na sua escolha a preocupação de variedade mas também dessa constância que, cada vez mais, parece inevitável: a antiga dança entre a lista e a revelação.

¹¹ Whitman: vd. Rajasekhariah, T. R. *The Roots of Whitman’s Grass*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1970. Eliot: vd. Cleo McNelly Kearns. *T. S. Eliot and Indic Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. No caso de Borges, a presença do texto hindu na sua antologia “Biblioteca Pessoal” é prova suficiente da importância do mesmo para o escritor, ainda que o refira noutras ocasiões. Vd. Jorge Luis Borges. “Bagavaguitá. A Epopeia de Gilgamesh”. *Obras Completas: 1975-1988*. Vol. 4. Lisboa: Editorial Teorema, 1999, p. 513.

Assim, foi também por esta razão que decidi analisar a revelação e a experiência mística. Porque a atracção exercida entre esta e a lista exige, inevitavelmente, que a lista possua uma série de características que a tornem num modelo de representação adequado. Esboçamos, assim, uma outra proposta aliciante e mais abrangente: que a lista possa ser o modo de discurso de eleição para falar de uma porção da experiência humana que outras formas de discurso, como a narrativa e a descrição, não sejam capazes de representar de forma adequada. A lista seria, assim, a última numa série de tentativas de pensar e explicar o ser-humano - à semelhança da ecologia profunda ou do transculturalismo - num mundo onde a fragmentação da memória e da identidade ou o fim do tempo narrativo nos impedem, cada vez mais, de recorrer a explicações narrativas tradicionais.

Por essa razão, começamos pela revelação (mas também a experiência mística ou a sua vertente agnóstica da inspiração poética), a experiência que tradicionalmente localizamos fora de nós, que é da ordem do inefável e que, por isso, resiste à sua própria representação pelo ser-humano. Procuramos, neste trabalho, analisar as razões que levam a que a lista seja, frequentemente, escolhida como registo dessa experiência.

Dividimos, assim, o texto em três grandes capítulos, que correspondem a três vertentes que caracterizam a experiência da revelação. Em cada um deles, o processo não varia significativamente: dada uma determinada característica da experiência da revelação, procede-se a uma análise das ferramentas que a lista possui para se constituir enquanto modelo viável de representação da experiência mística e da revelação. Assim, ocupar-nos-emos de três questões centrais: o inefável, a relação entre o tempo e a percepção e a dissolução do Eu. Reservamos ainda um pequeno capítulo para clarificar algumas questões relativamente à revelação, além de tentar uma delimitação do termo e do objecto de estudo dados os objectivos deste trabalho.

Existem, inevitavelmente, inúmeros tópicos que não cabem nesta análise e cuja ausência pode levantar questões de algum descuido ou de uma delimitação precoce das ambições do trabalho. As listas visuais são um destes elementos e a sua exclusão pode até parecer estranha, dada a ênfase, em determinado capítulo, na questão da percepção visual como analogia, ou referência, para a elaboração

da lista literária. Estas encontram, na obra de Umberto Eco, um tratamento que, para alguns, será superficial e que, no entanto, me parece ser o primeiro olhar sério de uma comparação entre a lista literária e a lista visual, assentando na condição que, para Eco, se apresenta como primeira da lista: o etcetera.¹² Também a questão do tempo tem lugar na análise na representação visual. Lembramos que também o cinema poderia ser objecto promissor de análise, uma complicação extra do problema do tempo.

Por fim considero importante mencionar a ausência neste trabalho de uma ligação importante entre listas, revelação e poesia, que se trata da análise das origens, quer seja da origem da poesia, da palavra, da descrição ou até da religião primitiva. Aludimos a estes temas no decurso do trabalho mas faltará a análise aprofundada que merecem. Obras como *The Mind in the Cave*, de David Lewis-Williams,¹³ apenas sugerem a ligação entre a alucinação ou a visão e o estabelecimento de uma religião, a ponte entre o caos que, *a posteriori*, se qualifica como experiência revelatória e a sua codificação sob a forma de pintura rupestre. Poderiam ser feitas, também aqui, pontes interessantes com o modo da lista. Neste sentido poderíamos ousar ir ainda mais longe, às origens da descrição, a partir de Phillipe Hamon, ou até da linguagem e da escrita, segundo Jack Goody.¹⁴

Refiro alguns destes tópicos, também porque pensar e englobar estes elementos abre caminhos interessantes do ponto de vista intelectual e académico, vias que aqueles que se dedicaram ao estudo das listas têm vindo a desbravar e que insistem em ainda brilhar pelo seu mistério e riqueza. Contudo, algo tem que ficar de fora. Pareceu-me que uma análise focada apenas no literário (e num tipo de literatura) poderia ser a melhor forma de realizar uma primeira e sólida incursão neste tema.

Restam-me apenas duas notas pessoais. Em primeiro lugar, admitir que a linguagem de Jorge Luis Borges é a que está mais perto das premissas e motivações deste trabalho. A razão talvez se encontre no conjunto de temas que (pre)ocupavam o autor argentino e que servem agora de objecto de estudo: misticismo e revelação, a lista, a simultaneidade do tempo, o infinito. *O Aleph*, como se

¹² Umberto Eco. *The Infinity of Lists*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2009, p. 240.

¹³ David Lewis-Williams. *The Mind in the Cave*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

¹⁴ Gaspar Turin. *Op. cit.*

verá, acabou também por servir de guia para um caminho que, de outra forma, se faria por intuição, sem apoio ou direcção. Assim, nele se encontram quase todos os tópicos de que este trabalho também se ocupará. Refiro este aspecto apenas porque talvez ele seja mais revelador do caminho feito pelo autor deste trabalho do que de um encontro fortuito entre teoria e aplicação. Acima de tudo, revela que o caminho não foi feito em frente mas sim através de um eterno retorno àquilo que me despertou fascínios e acabou por me fascinar. Cabe-me esperar ter feito a viagem de regresso trazendo algo de novo.

Em segundo lugar, ao leitor, cito o convite de Walter Benjamin aos que visitam a sua biblioteca. Também às listas não as envolve o tédio da ordem, nem do tempo, talvez nem do Eu. Como em muitos outros livros sobre listas (de *Infinity of Lists*, de Umberto Eco, ao *The Chatto Book of Cabbages and Kings*, de Francis Spufford), a tendência enumerativa contagia também o método, e na sua origem encontra-se, em primeiro lugar, a vontade de coleccionar, a linguagem (que também é a da lista) secreta que só o coleccionador conhece. Assim,

Peço-vos apenas que me acompanhem nesta desordem de caixotes abertos, no ar cheio de pó de madeira, no chão cheio de papéis rasgados, sob as pilhas de livros que acabaram de ver de novo a luz do dia depois de dois anos de escuridão, para partilharem um pouco comigo o estado de espírito, nada elegíaco, antes tenso, que eles despertam num autêntico coleccionador.¹⁵

¹⁵ Walter Benjamin. *Imagens de Pensamento*. Ed. e trad. João Barento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 207-8.

1. Lista e Revelação

Através das reflexões que se seguem, pretendemos clarificar uma série de pontos de contacto entre a lista e a revelação, quer do ponto de vista do seu uso ao longo da história da literatura religiosa, quer da natureza da pequena selecção, desse *corpus* literário que constitui o objecto de estudo da tese - com o efeito secundário de nos ocuparmos momentaneamente do lado da revelação para que este não engula totalmente o espaço, que pretendemos maioritário, para a lista. Por essa razão alguns dos tópicos que serão abordados, como a relação entre o narrador e a lista-revelação, encontrarão uma continuidade nos capítulos seguintes sendo que, por enquanto, preocupamo-nos apenas com questões de clarificação e delineação do assunto ou, por outras palavras, a que tipo de revelação é que nos referimos quando nos apropriamos do termo neste estudo.

O objectivo deste capítulo é ainda o de circunscrever alguns conceitos mais específicos à forma como serão utilizados no decurso do texto e tentar resolver à partida alguns problemas que esse uso pode acarretar. Se uma primazia aparente da teologia cristã se for evidenciando ao longo desta clarificação, não quer isso dizer que se estenda a toda a análise. Os textos individuais são julgados com base na tradição literária que os elaborou assim como o objectivo - ou um deles - que o trouxe ao mundo: a noção de Escritura é distinta para a religião hindu e para um texto como o *Bhagavad-Guitá*, assim como o é o contexto em que nascem épicos como a *Ilíada* ou a *Eneida*, fruto de uma tradição oral e subsequente compilação ou concebido e escrito por uma só pessoa. Assim, avançamos uma primeira explicação para a escolha do termo “revelação” em detrimento de outros - que serão, contudo, invocados em momentos apropriados - como visão ou experiência mística.

Stephen T. Davis descreve a revelação divina como “God disclosing things that were hidden from human beings or unknown to them. Revelation is a way for God to leap across the gap, so to speak, that separates God from human beings”, segundo a definição de “revelar”: “to unveil, show or disclose something that was hidden or unknown.”¹⁶ É sobretudo esta ideia que pretendemos sublinhar ao escolher o termo revelação: a de uma entidade cujo objectivo, num determinado momento, é

¹⁶ Stephen T. Davis. “Revelation and Inspiration”. *The Oxford Handbook of Philosophical Theology*. Ed. Thomas P. Flint, Michael C. Rea. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 32.

revelar-se face a uma outra que, humana e passivamente, contempla e recebe. Essa mesma experiência de se sentir visitado por algo que é exterior e profundamente diferente (o Outro absoluto) descrevem-na de formas tão distintas S. Bernardo de Claraval num dos seus sermões - “Yet it has not come from within me, for it is good, and I know that in me dwelleth no good thing.”¹⁷ - ou Percy Bysshe Shelley - “There is a power by which we are surrounded, like the atmosphere in which some motionless lyre is suspended, which visits with its breath our silent chords, at will.”¹⁸ Pretendemos ilustrar - recorrendo a dois exemplos fora do âmbito do *corpus* - a persistência da relação entre a revelação e o seu registo de que nos servimos neste trabalho para analisar, lado a lado, textos que, como dissemos, pertencem a tradições e mundos distintos. Não é, contudo (e os exemplos poderiam sugerir-lo erroneamente), nossa intenção entrar no problema da vontade ou da intencionalidade daquele (ou daquilo) que revela.¹⁹ Servimo-nos apenas dos termos e focamo-nos na relação entre o ser-humano e a experiência mística.

Por todas estas razões não nos é alheio que este processo não é mais do que uma deslocação do sentido daquilo a que William James (no seu estudo da experiência mística da experiência mística) classificou como experiência mística para o termo revelação. Deslocação no sentido mais simples do termo, porventura apenas substituição, pois os quatro pilares em que este estudo assenta e em redor dos quais se articula são os mesmos que na obra publicada em 1902: 1) Inefabilidade; 2) Qualidade Noética; 3) Transitoriedade e 4) Passividade.²⁰ Descrevendo o segundo aspecto, William James faz uso do termo revelação. É com a mesma ênfase no conhecimento, no acto de ver algo revelado e da articulação dessa sabedoria com as limitações humanas que adoptamos o termo.

¹⁷ S. Bernardo de Claraval. “Cantica Canticarum”, Sermão 74 *apud* Underhill, Evelyn. *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*. Nova Iorque: Dutton, 1912, p. 293.

¹⁸ Percy Bysshe Shelley. “On Christianity”. *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. E. B. Murray. Vol. 1. Oxford: Clarendon, 1993, p. 251.

¹⁹ Vd. Nicholas Wolterstorff. “Are We Entitled?”. *Philosophy of Religion: The Big Questions*. Ed. Eleonore Stump e Michael J. Murray. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1999, pp. 387-98.

²⁰ William James. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Nova Iorque: Prometheus Books, 2002, p. 380-2.

Seguem-se, assim, algumas clarificações mais específicas, nomeadamente: a relação entre o texto como revelação e os textos que aqui apresentamos, a relação entre a revelação e o seu registo e, finalmente, a importância e sentido, no registo da revelação, do recurso ao *topos* do inefável.

1.1. A lista como texto revelado

Se já considerámos a experiência revelatória como algo que se constitui como fora da esfera do que é humano, consideremos agora, então, o que resta ao humano quando dela apenas lhe resta a recordação: no fundo, é este o momento que nos interessa, o conflito do registo. Para o poeta polaco Adam Zagajewski, por exemplo, a revelação não é a do divino mas sim da filosofia. E porém, terminada a experiência, “há-de ficar sempre um resto, um arrependimento, uma saudade impossível de quantificar.”²¹ Mas também, mais uma vez, Shelley que, à semelhança de Zagajewski não coloca a revelação num plano divino, mas desta vez no limbo - ambíguo - da inspiração poética, lamenta a angústia de ter de voltar: “Spirit of BEAUTY (...) / Why dost thou pass away and leave our state, / This dim vast vale of tears, vacant and desolate?”²² Porém, se estes dois exemplos são proferidos na primeira pessoa em jeito de lamentação, na boca de Thomas Beckett, a personagem principal de *Murder in the Cathedral*, a referência à revelação pode ter o efeito oposto, como no momento em que o bispo consola o coro agitado assegurando-o de que “human kind cannot bear very much reality”²³ notando que, ainda que a revelação seja mais real do que a aparência dos sentidos, ela é, feliz e, contudo, ambigualmente, sempre efémera para o ser humano. Independente de ser saudade ou saudosismo, a relação do ser-humano com a experiência mística parte sempre do mesmo pressuposto: ela passou e ao que é divino, para o bem ou para o mal, não pertence o que é humano.

Ora, uma das primeiras consequências de pensar objectos como a lista-revelação é uma necessidade de compreender esta relação do texto com o momento da revelação, o momento em que o autor do texto vive a experiência a que a lista se refere. Neste sentido, impõe-se uma primeira

²¹ Adam Zagajewski. “Ode à Multiplicidade”. *Sombras de Sombras*. Trad. Marco Bruno. Lisboa: Tinta-da-China, 2017, p. 23.

²² Percy Bysshe Shelley. “Hymn to Intellectual Beauty”. *Selected Poems*. Ed. Timothy Webb. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1977, p. 1.

²³ *MitC*. II.257, p. 75.

pergunta a que devemos desde já tentar responder: é a lista que se refere a uma revelação ela mesma texto revelado? E, se não for, qual a natureza da relação entre o conteúdo da lista (não esquecendo que se a lista é divina então também o é a sua forma, não apenas o conteúdo) e o que foi realmente dado a ver àquele que a regista? Serão dois círculos coincidentes?

Na origem do problema está uma concepção da revelação como um ditado, da inspiração divina como a voz de Deus segredando ao ouvido do escriba, como a descreve Pedro: “(...) porque jamais uma profecia foi proferida pela vontade de um homem; mas, sendo movidos pelo Espírito Santo é que certos homens falaram da parte de Deus.”²⁴ Não sendo esta a única modalidade da revelação divina, podendo nós falar em “graus de inspiração”²⁵ ou até subtrair o carácter religioso da equação e falar precisamente de inspiração, o problema essencial, contudo, não desaparece.

A questão, que não é exclusiva de um modo cristão de conceber a revelação ou a inspiração, é independente das diferenças de formulação de S. Bernardo ou Shelley: quer falemos de Deus, do Espírito da Poesia ou da vaga “filosofia” de Zagajewski, não somos ainda capazes de isolar o autor humano sem que seja necessário pensar esse algo exterior que conduz o acto de revelar. Nem esclarecemos a natureza do produto da revelação. Ainda outro exemplo: se na teologia cristã os conceitos de Escritura e Revelação estão intimamente, ou problematicamente, unidos,²⁶ o mesmo problema, sob outra denominação, reside na dicotomia entre *sruti* e *smriti* do hinduísmo. Detenhamo-nos um pouco nesta última diferença como forma de esclarecimento do problema no geral, assim como do contexto de um dos textos que compõe o *corpus* deste trabalho que mais se afasta de uma, apenas aparente como se verá com Walt Whitman, unicidade ocidental ou cristã.

É fácil esquecer o contexto da acção do *Bhagavad-Guitá* e veremos como é importante preservar a abertura do poema em mente quando analisamos a lista de que nos ocupamos neste trabalho. A lista das manifestações de Krixna, a descrição da visão de Arjuna assim como toda a acção que é descrita no *Bhagavad-Guitá* é o fruto da narração de Sandjaya que conta a Dritaráxtra o que presenciou no

²⁴ 2 Pe 1:21. *Nova Bíblia dos Capuchinhos*. 1ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1998.

²⁵ Stephen T. Davis. *Op. cit.*, p. 43.

²⁶ Vd. J. William Abraham. “Revelation and Scripture” in *A Companion to Philosophy of Religion*, Quinn, Philip L., Taliaferro, Charles ed. Massachusetts: Brackwell Publishers, 1999, p. 584-90.

campo de batalha. Não é Sandajaya, contudo, o autor do texto mas sim Vyasa, o sábio lendário que escreveu o épico *Mahabharata* do qual o *Bhagavad-Guitá* é uma pequena parte (capítulos 23 a 40 do VI livro do épico de um total de dezoito livros).

Além destes círculos concêntricos de autoria existe, então, a referida concepção do épico como pertencente à tradição *smriti* em oposição ao textos *sruti* como os *Vedas*. Se os *smriti* são *o que é lembrado*, os *sruti* são *o que é ouvido*.²⁷ Aos primeiros atribui-se um autor, uma origem na palavra escrita e uma possibilidade de revisão contínua dos textos. Os segundos, por outro lado, não têm autor e são transmitidos oralmente pelos sábios aos seus discípulos. Na sua origem, perdida no tempo, está a revelação. É, por estas razões, muito difícil estabelecer linhas directas entre a revelação bíblica e judaica-cristã, mesmo que autorizando os seus diversos graus (além, claro está, de concepções absolutamente distintas de Tempo ou História), e a dicotomia *sruti-smriti*. Mas de que forma é que a forma como a tradição hindu classifica o *Bhagavad-Guitá* complica a sua inclusão no *corpus* designado para este estudo? Não é, aparentemente, fruto de uma revelação. Mais do que isso, não se trata de um relato de uma experiência vivida pelo autor, Vyasa, ao contrário, por exemplo, do relato homérico: o registo, *a posteriori*, da revelação da Musa. É um relato em terceiro grau porque Vyasa conta o que Sandjaya relata que Arjuna viu.²⁸

Contudo, encontramos algumas correspondências, desde já, nas listas que escolhemos para análise. Também *Murder in the Cathedral* retrata uma revelação que não é a de T. S. Eliot. *Une Saison en Enfer* ou *Illuminations* e *Leaves of Grass* parecem agora posicionar-se num outro extremo, pela relação íntima que têm com as experiências pessoais, declaradamente, dos seus autores. Ficariam textos como a *Iliada* e *O Aleph* algures perdidos no meio porque se as revelações são registadas pelos autores do texto estas têm ainda assim um carácter ficcional que não lhes permite colarem-se aos dois textos do séc. XIX?

²⁷ António Barahona. “Introdução”. *Poema do Senhor: Bhagavad-Guitá*. Trad. António Barahona. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, pp. 24-5.

²⁸ Acerca do efeito de *mise en abyme* sobre o qual é construída a ideia de visão no *Bhagavad-Guitá* ver Rafael Esteves Martins. *Cantar Alto, Dizer Maior: Heroicidade Épica n'Os Lusíadas e na Bhagavad-Guitá*. Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, Lisboa, 2016, pp. 58-60.

As diferenças parecem, à partida, demasiadas para nelas, e apesar delas, alicerçar um texto que seja capaz de encontrar algum consenso no discurso sobre a ideia central da revelação sob a forma da lista. Contudo, sugiro que existe uma série de características essenciais que unem estes textos e os livram daquilo a que chamarei o Problema da Sibila de Cumas:

Deu termo à sua fala, mas a profetisa, resistindo ainda a Febo, delira medonha na caverna, e esforça-se por expulsar do seu peito o poderoso deus. Tanto mais ele a atormenta, domando a sua boca raivosa, e submetendo-a exercendo pressão. (...) - (...) Vejo guerras, guerras terríveis, e o Tibre a espumar com muito sangue. Não te faltarão o Simoente nem o Xanto nem os arraiais dóricos, já nasceu no Lácio um segundo Aquiles, também este filho de uma deusa. E Juno, sempre encarniçada contra os Teucros, jamais deixará de estar presente.²⁹

Vítima de *possessão divina*, o único acto individual da Sibila é o de obrigar (expulsar) a profecia a ser dita. Se a lista é escolhida como veículo para a torrente profética da Sibila, talvez o seja por razões análogas às das listas que analisaremos: a mesma insistência na visão, na atemporalidade ou até no paradoxo a que aludem os versos posteriores à visão sibilina: “A Sibila de Cumas canta da entrada (...) misturando verdades com coisas obscuras.”³⁰

Quanto às listas analisadas neste trabalho, nenhuma pode ser considerada o texto revelado em si. Nenhuma se trata de um ditado, como, porventura, no caso bíblico, ou de um frenesim de palavras sem a influência do seu autor. São registos posteriores e profundamente humanos, tanto no que se refere aos seus aspectos formais assim como à referência e implicação constante dos próprios limites. Neste sentido, é importante sublinhar a relação entre a lista e a escrita, enquanto forma de *fixar* algo a que, no contexto oral, não seria possível regressar. Citando Xavier Landrin:

(...) la liste est le résultat d’une série d’opérations graphiques. L’écriture rompt la continuité de l’oralité en arrachant les mots à leur contexte d’énonciation et en les redistribuant en colonnes ou en lignes dans l’espace de la page. (...) L’écriture ouvre également la possibilité de vérifier, de compléter ou de corriger.³¹

²⁹ Vergílio. *Eneida*. Trad. Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Tibúrcio Lopes Alves de Sousa. Lisboa: Bertrand Editora, 2005, p. 109.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Xavier Landrin. “Le Travail de la Liste”. *Acta Fabula* 4.4 (Maio 2013).

A Sibila de Cumas não consegue relacionar-se com a sua revelação neste estado de distância temporal ou crítica que caracteriza, apesar das suas diferenças, o *corpus* deste trabalho; a distância que permite não só incluir reflexões acerca da condição humana face à revelação (o *topos* do inefável) como também entrar nela, extraindo mais do que uma simples enumeração: a problematização do tempo, do sujeito ou da percepção que caracteriza a lista sob o modo da revelação. Mesmo que a revelação possa ser considerada fruto de uma possessão de algum tipo, as palavras que dela resultam têm uma autoria humana e consciente; mesmo que esse registo seja frágil e nem sempre fruto de reflexão cuidada: o melhor exemplo desta polarização é a comparação entre a minuciosa auto-análise (ainda que emocionada) de Borges n’*O Aleph* e o desespero amedrontado das mulheres da Cantuária em *Murder in the Cathedral*.

A profecia da Sibila mantém-se secreta: o que se passou na sua mente é-nos vedado na *Eneida*. O que nos é relatado é apenas aquilo que qualquer observador poderia ter ouvido (não é este o caso de Sandjaya que se trata, obviamente, de um observador privilegiado, onisciente até). A mimetização deste processo secreto que move os textos a que agora nos dedicamos é apenas uma das pistas para compreender o seu aspecto essencial: são textos escritos pela mesma mão e vontade que pegam na caneta e não por uma “brisa” que, secretamente, a empurre.

1.2. O *topos* do inefável e a vontade de registar

Se o *topos* do inefável encontra, tanto na lista como na revelação, um lugar de privilégio no texto quer como advertência quer como enaltecimento do processo prestes a desenrolar-se - porque, se alerta o leitor para as falibilidades da tentativa de aludir ao infinito inescrutável, simultaneamente o pretende seduzir pela simples possibilidade de tentar -, o seu uso não se limita àquele que recorda e transmite a revelação. A vontade de dizer que algo é impossível de exprimir em palavras tem esta dupla valência de alerta e sedução e, se frequentemente se encontra na boca do poeta, apagando a linha que separa os dois lados, nas palavras do Objecto em si ganha contornos graves:

God saith to Sedrach: I will ask thee one thing, Sedrach: if thou answerest me, then I may fitly help thee, even though thou hast tempted thy creator. (...) Tell me, Sedrach, since the

heaven was created and the earth, how many trees grew in the world, and how many fell, and how many are to fall, and how many are to arise, and how many leaves have they?³²

Deus pronuncia-se sobre a impossibilidade de o Homem elaborar uma lista completa, uma enumeração que chegue ao seu termo e sugere ainda que presumir fazê-lo seria, inevitavelmente, pecaminoso: é afinal sempre o mesmo fruto (proibido) da sabedoria, a visão da face de Deus, o verdadeiro nome. Homero já o sabia quando diz “difícil seria para mim narrar tudo como um deus”.³³ Esta dupla valência do inefável não pode ser ignorada: é diferente o inefável da lista que se estende eternamente daquele outro que, por mais que o fizesse, não fixa o seu centro, o objecto. Esta distinção será tida em conta mais adiante focando-nos, por enquanto, apenas na recorrência do *topos* do inefável enquanto ferramenta literária.

Fazendo uso desta ferramenta é muito mais frequente o reconhecimento, *a priori*, desta impossibilidade pelo próprio autor, ao qual - na maioria das listas que aqui apresentamos - se segue (podemos dizer teimosamente?) uma tentativa. Face à resposta de Sedrach (“Thou alone knowest all these things, O Lord; thou only understandest all these things”) o exemplo de Homero não poderia ser mais extremo na sua oposição ao declarar, como muitos outros fazedores de listas declararão: sei que não é possível, contudo..., desde o Catálogo das Naus (“A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear (...) Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus.”³⁴) ao Aleph de Jorge Luis Borges (“como transmitir aos outros o infinito Aleph, que a minha tímida memória mal abarca? (...) *Algo* no entanto registarei.”³⁵). Já Ernst Robert Curtius nos faz notar que o que designa “inexpressibility *topoi*” atravessa, desde Homero, todas as épocas.³⁶

E contudo o “algo” subtil de Borges é indicativo de um problema essencial na formulação do inefável, problema esse que põe em causa a sua própria possibilidade de existência. A natureza do

³² “The Apocalypse of Sedrach.” *Christian Classics Ethereal Library: Bringing Christian Classic Books to Life*. ccel.org/ccel/schaff/anf09.viii.ii.html. Sublinhado nosso.

³³ *Ilí.* XII.176, p. 248.

³⁴ *Ilí.* II.488-93, p. 62.

³⁵ *Al.*, p. 646.

³⁶ Ernst Robert Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 159.

problema é justamente indiciada na *Teologia Mística* de Pseudo-Dionísio Areopagita sob a forma, precisamente, da lista:

E ao ascendermos de novo dizemos que a causa de todas as coisas não é alma nem inteligência, nem tem a ver com a imaginação, com a opinião, com a palavra, ou com o pensamento; pois nem é palavra nem pensamento, nem tão pouco se deixa dizer ou se deixa pensar;³⁷

E o paradoxo do “método negativo” de Dionísio é explicado sucintamente por William James:

But these qualifications are denied by Dionysius, not because the truth falls short of them, but because it so infinitely excels them. It is above them. (...) Like Hegel in his logic, mystics journey towards the positive pole of truth only by the ‘Method der Absoluten Negativität.’³⁸

Por outras palavras, como demonstra André Kukla, a possibilidade de conceber o próprio conceito de inefável é passível de ser questionada se considerarmos que afirmar que nada se pode dizer sobre um objecto é, contudo, precisamente dizer *algo*.³⁹ O *topos* do inefável acaba por ser uma forma de descrição da experiência mística da qual uma das características seria justamente a sua indescritibilidade. Sem ser necessária, para este trabalho, uma contra argumentação é, contudo, possível desmontar esta negação total da possibilidade do inefável: mesmo assumindo que “algo” pode ser dito não significa isso que tudo o possa. Esta posição em nada subverte a ideia de que existem algumas verdades que não podem ser expressas ou representadas através de meios linguísticos. E é não só na possibilidade mas também na vontade de dizer algo que assenta a razão de ser destas listas assim como as características únicas que as tornam modos privilegiados para falar sobre esse “algo”. Helena Carvalhão Buescu, sobre uma lista de Francisco Pina e Melo, diz justamente que o acto de enumerar indicia “a hesitação ou mesmo a impossibilidade de encontrar um modelo conforme àquilo que a experiência obrigou a viver” mas que é, da mesma forma, “condição para poder pensar o impensável, (...) representar o irrepresentável”⁴⁰. É neste jogo entre o divino e o humano, o inefável

³⁷ Pseudo-Dionísio Areopagita. *Teologia Mística*. Trad. Mário Santiago de Carvalho. Porto: Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras do Porto e da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 25. ojs.letras.up.pt/index.php/mediaevalia/article/viewFile/892/833.

³⁸ William James. *Op. cit.* p. 417.

³⁹ André Kukla. *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁰ Helena Carvalhão Buescu. “Sobreviver à Catástrofe: Sem Tecto, Entre Ruínas”. *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente*. Lisboa: Gradiva, 2005, p. 25.

e a urgência de comunicar que se situam estas listas, reflexões acerca das contradições inerentes ao vislumbre do divino pelo humano. Mas também celebrações da capacidade de comunicar “algo”, mesmo que o conteúdo seja impossível de delinear e que em redor deste vasto espaço em branco se enumere apenas aquilo que é humano, mesmo que este algo acabe por ser o modo e não a revelação em si, talvez a força da lista, querendo representar o irrepresentável, resida na sua capacidade de fazer o leitor, se não vê-lo, pelo menos vivê-lo. Uma perspectiva positiva, não derrotista face ao *topos* do inefável, que nos leva do simples reconhecimento da indescritibilidade ao optimismo de Richard Crashaw: se tem de ser uma perda, que seja ambiciosa.

In stead of bringing in the blissful PRIZE
 And fastening on thine eyes,
 Forfeit our own
 And nothing gain
 But more ambitious loss, at lest of brain;⁴¹

⁴¹ Richard Crashaw. “In The Glorious Epiphany of Our Lord God” *apud* White, Helen C.. *The Metaphysical Poets: A Study in Religious Experience*. Nova Iorque: Collier Books, 1966, p. 227.

2. O infinito da lista

Já referimos, e não vale a pena alongarmo-nos ainda mais uma vez sobre misticismo ou teologia, que a inefabilidade da experiência mística empresta uma forma e um conceito ao discurso que sobre ela fala. Referimo-nos especificamente ao infinito que, se não é exactamente o mesmo que inefabilidade, parece configurar-se como a conclusão mais imediata que retiramos desse estado místico. E, ao mesmo tempo, parece ser uma das suas causas. Neste capítulo ocupar-nos-emos precisamente do infinito enquanto conceito central na revelação e na lista e ainda de como é que esta última o incorpora no seu discurso. Começamos, também, um caminho que irá além deste capítulo: a exploração do paradoxo entre a inefabilidade da experiência e o discurso a ela associado.

O *topos* do inefável pode ser entendido como fazendo parte do elemento lista no texto. Como já observámos, socorrendo-nos de exemplos diversos, é prática comum usar uma declaração de inefabilidade para prefaciar a lista da revelação. Contudo é inevitável, a propósito do *topos* do inefável, sobre ele tecer algumas considerações quando nos referimos ao infinito. Em particular sobre uma dúvida que não podemos deixar de parte e que assenta na possibilidade da não correspondência directa entre um e outro. Será a declaração de inefabilidade, que precede a maioria das listas que temos vindo a analisar, também uma declaração de que estamos perante o infinito?

O caso não é, certamente, o mesmo para todos os textos. Sobre Vishnu, no *Bhagavad-Guitá*, a resposta é clara: ele próprio o afirma repetidamente. Um exemplo, entre muitos, como “Observa as Minhas formas, ó filho de Prithá, / centenas de milhar de vezes infinitas”,⁴² é o suficiente para perceber que qualquer declaração de inefabilidade por parte de Arjuna ou do autor do texto se refere precisamente ao infinito, objectivamente considerado. Mesmo que nem Arjuna, nem Vishnu nem Vyasa sejam capazes de corresponder literalmente a esse infinito, é tornada clara a razão do *topos* do inefável no texto: estamos perante o infinito.

O caso da *Iliada* coloca-nos, neste aspecto, perante alguns problemas interessantes. Consideremos que o objectivo de Homero, o seu estado ideal de concretização da lista, seria o de

⁴² B-G. XI.5, p. 193.

nomear todos os combatentes. Este número é vasto mas finito e, caso fosse a ele que a lista homérica se referisse, poderíamos até classificá-lo como razoável: não existe nenhuma guerra que prescinda de múltiplas e minuciosas listagens dos seus diversos participantes.⁴³

Contudo, sabemos que a inefabilidade a que o narrador da *Iliada* se refere não nasce apenas da dificuldade de contar os indivíduos de uma multidão. Por um lado, as palavras usadas na invocação da Musa certamente nos indicam nesse sentido, se olharmos para o uso de expressões como “A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear” ou quando Homero pede que as Musas lhe lembrem “de todos quantos vieram para debaixo de Ílion.”⁴⁴ Por outro lado, aquilo que fará realmente parte do Catálogo das Naus extravasa a simples enumeração, contrastando com as intenções superficiais da invocação. Podemos quase dizer que existe um contraste, ou até um conflito, entre aquilo que o narrador afirma que vai enumerar e os seus verdadeiros motivos, extrapoláveis quer através daquilo que realmente enumerará como da própria forma da lista. Sobre este último ponto paira, assim, uma questão interessante: será que a escolha de um modo de discurso como a lista aumenta ou transforma logo à partida as ambições do texto? Haverá algum objectivo que a lista impõe ao discurso homérico (e outros)? Veremos como qualquer tentativa de responder a esta pergunta está intimamente ligada à tese central deste trabalho: a lista enquanto um dos modos mais fiáveis de transmitir a experiência da revelação.

Procedemos a uma breve análise deste problema em dois textos (*Bhagavad-Guitá* e *Iliada*), mas o mesmo poderia ser feito para os outros. Nalguns casos o problema complica-se: as formas de Vishnu são infinitas, o próprio o declara, assim como também o é o Aleph, por exemplo. No texto de Jorge Luis Borges a inefabilidade também nasce do confronto com o infinito. Mas como sequer classificar

⁴³ O sentido da palavra múltiplas implica precisamente a variedade de objectivos e sentidos que pode ter a lista da guerra. Estes sentidos são passíveis de serem complexificados apenas pelo recurso à lista, fruto das suas características intrínsecas enquanto modo de discurso. O caso grego, por exemplo, apresenta-nos a listagem das vítimas do lado inimigo no início d’*Os Persas* de Ésquilo que entra em diálogo com as listas de mortos Atenienses, estas últimas uma forma comum de honrar os que morriam pela cidade. Apenas pelo recurso à forma da lista pode ser questionada a relação entre perpetrador e vítima, honrado e esquecido. Vd. Mary Ebbott. “The List of the War Dead in Aeschylus’ ‘Persians’”. *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), pp. 83-96.

⁴⁴ *Ilí.* II.488 e II.492, respectivamente, p. 62.

aquilo que Rimbaud ou Whitman pretendem por vezes enumerar? Mesmo o que seria finito torna-se, por vezes, impossível ou mesmo inconcebível.

São precisamente estas diferenças e particularidades na forma como a lista lida com o infinito que nos propomos analisar agora. Dentro de cada texto, como veremos, não se trata de separar aquilo que é infinito do apenas vasto. A multidão de Homero é nada mais que uma forma de complexificar essa relação entre o *topos* do inefável e o inumerável da lista. Bastar-nos-ia questionar o sentido que a palavra “multidão” adquire no texto, face àquilo que é realmente enumerado: como veremos, mais complexo do que apenas um substantivo colectivo.

Veremos ainda os mecanismos que a lista possui para lidar, não só com o infinito, mas com o próprio conceito de inefável enquanto característica da revelação. Este ponto implica encontrar uma correspondência não só com o infinito enquanto *aquilo que é inumerável* mas também enquanto *aquilo que é indescritível*. E, porque da revelação faz também parte aquele a quem algo é revelado, será também necessário considerar qual o papel do autor humano face a este inefável, qual o grau de envolvimento necessário para, como diria Rimbaud, ser possível fixar vertigens. Contudo, antes de entrar no infinito deparamo-nos de imediato com uma contradição aparente: a lista é um objecto e tem, por isso, um fim. Como se configura, então, o infinito da lista?

2.1. Pode a lista ser infinita?

Se a lista não terminasse, não existiria: terminar a lista é condição para a possibilidade de a comunicar, de a registar. É este o primeiro dos aspectos que a qualifica como paradoxal. Para aquele que a regista, como forma de transmitir uma experiência da ordem do inefável, ela para sempre estará condenada a ser um fragmento deficiente desse, citando Rimbaud, “minute d’éveil qui m’a donné la vision de la pureté!”⁴⁵ De tal forma o seu fim é condição para a possibilidade de comunicação que, mesmo no caso de uma entidade infinita que se descreve a si própria, a lista deve terminar. Vishnu explica a Arjuna apenas os “principais graus manifestos deste Meu poder divino”, ao mesmo tempo

⁴⁵ *Saison*. “L’Impossible”, p. 237.

que lhe assegura que “não há nenhum limite à Minha infinda dimensão.”⁴⁶ Se não é possível tudo registrar, então pelo menos é salvaguardado esse “algo” de que Borges fala n’*O Aleph*, ainda que consciente de que o seu registo será sempre desilusão quando comparado à verdadeira luminosidade da experiência original. No texto de Borges o problema é tido como “insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito.”⁴⁷

Contudo, se este é o sentimento, expressamente declarado, do autor da lista, de nenhuma forma tem de ser essa a natureza da relação que a lista estabelece com o leitor. Considerando que o autor adoptou a forma da lista consciente das suas limitações mas também de quaisquer capacidades para reflectir e se referir à experiência da revelação, não será de todo absurdo perguntarmo-nos se há algo na própria forma da lista que remeta para o infinito, mesmo que não o refira. Será possível deduzir o infinito de uma lista que dele não faça menção, como tantas vezes sucede nas listas de Rimbaud ou Whitman? Ou, por outras palavras, de que forma reside o infinito na finitude da lista?

Precisamente em *Infinity of Lists*, Umberto Eco sugere uma diferença entre a “infinitude da estética” - sensação subjectiva de um potencial de infinito - e a infinitude objectiva da lista. Esta última nasce do desconhecimento das fronteiras do que se descreve (precisamente aquele que o *topos* do inefável põe em evidência), fronteiras essas que determinariam a sua forma, senão fechada, pelo menos delimitada. Mas sem fronteiras, sem forma, assumindo apenas a inumerabilidade do nosso objecto, somos obrigados a tentar uma lista das suas propriedades. Trata-se do reconhecimento de que estamos, de facto, perante um infinito. Ora, não é este o caso da “infinitude da estética”, como explica Eco: “It’s not that the form cannot suggest infinity (the entire history of aesthetics reiterates this). However, the infinity of aesthetics is the subjective feeling of something greater than us. It is an emotional condition, a potential, infinity.”⁴⁸

O infinito da lista desliga-se desta carga emocional porque tenta listar algo que realmente não tem fim, remetendo, assim, para o lado objectivo dessa infinitude. Não se trata do mesmo que o

⁴⁶ B-G, X.19, p. 183.

⁴⁷ Al. p. 646.

⁴⁸ Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 15.

inefável subjectivo, que Eco relaciona, por exemplo, com o sublime de Kant, que, observando a “finite and perfect completeness of the thing we admire”,⁴⁹ contempla na verdade a condição humana e por ela se emociona. O infinito da lista, pelo contrário, é objectivo. Porque, ainda que a lista acabe, ela realmente não termina. Não tem verdadeiramente um fim mas apenas fronteiras difusas que, para onde quer que nos voltemos, só mostram reticências e ambíguos etceteras. É esta característica que lhe permite ter um fim e, simultaneamente, *representar* o infinito objectivo. Respondemos desta forma, afirmativamente e para os efeitos deste trabalho, à pergunta que dá título a este capítulo.

Resta-nos ainda questionar o efeito prático deste reconhecimento nos textos que aqui analisamos. Regressamos, assim, ao ponto anterior: a contradição, aparente, entre o *topos* do inefável e a lista. Contudo, admitindo a lista como um modo de discurso capaz de representar o infinito objectivo, esta contradição não existe. Porquê usar a lista? Precisamente porque, através desse poder de representação, ela é capaz de preencher o requisito essencial para registar a revelação inefável: inclusão do infinito. Outros modos de discurso, como a narrativa ou a descrição, podem não ser capazes de lhe fazer justiça nesses termos.

O *topos* do inefável adquire um grau de importância na sua relação com a lista não apenas porque, fruto da sua justaposição, seja capaz de produzir esta infinitude objectiva. O contributo mais importante do *topos* do inefável reside precisamente no reconhecimento de que estamos perante uma forma aberta. Ou, por outras palavras, que a lista guarda para si a possibilidade de se expandir, adquirir e integrar elementos inéditos no seu discurso e, talvez mais importante, que esta interacção não está apenas sob o controlo do autor mas é também fruto do jogo com o leitor. Esta capacidade está, naturalmente, vedada à narrativa. Pouco pode ser adicionado à narrativa sem que se produza um novo objecto.⁵⁰ Usamos aqui o termo jogo como forma de expressar uma relação entre dois agentes

⁴⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁰ É claro que é possível teorizar o que é que o leitor acrescenta a uma narrativa que não lhe seja dado de forma explícita (p. ex. Roman Ingarden. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, pp. 269-77). Não se trata da participação do leitor em “pontos de indeterminação” específicos mas sim de um verdadeiro jogo de natureza criativa em que novos objectos, que pela mecânica da rubrica nem precisam de ter relação com os objectos que já lá estão, podem ser acrescentados à lista, sem a transformar num novo objecto, incompatível com o anterior. Esta característica refere-se também ao alto nível de

distintos. Outro conceito, a que chegaremos, será o de compromisso: perante o infinito, é necessário escolher um fim, por vezes, arbitrário. Essa escolha é condição para a produção da lista.

Porém, como vimos nesta primeira aproximação teórica, a lista possui ferramentas específicas para lidar com o infinito. A primeira é a capacidade de se referir ao infinito objectivo e não apenas à sensação subjectiva do infinito. A separação é fundamental e sugere uma resposta à pergunta que fizemos no primeiro capítulo: enquanto modo de discurso, é precisamente essa a imposição que a lista faz ao discurso que dela faz uso. Sendo possível representar Vishnu, o Aleph ou outras imagens do inefável através de uma forma fechada, a lista permite fazê-lo referindo-se ao infinito, objectivo, e não à infinitude estética, subjectiva.

Passamos agora para uma análise de alguns usos mais concretos, não bastando afirmar que o infinito faz parte da lista. Estando esta numa relação estreita com a revelação e com o *topos* do inefável, o conceito de infinito desdobra-se em mais do que apenas o inumerável. O conteúdo da revelação, como o descreviam William James⁵¹ ou André Kukla,⁵² é um tipo particular de inefabilidade que não se caracteriza apenas pela impossibilidade de enumerar mas também pela impossibilidade de descrever. Curtius já sugeria a diferença - no seu texto descrita como uma gradação - entre o inumerável e o indescritível.⁵³ É a relação entre os dois que caracteriza a revelação e, como demonstraremos, as duas vias encontram também correspondência no modo da lista.

2.2. O inumerável e o indescritível

O inumerável e o indescritível não são apenas duas formas diferentes sob as quais se apresenta o inefável. Porque correspondem a intenções de natureza distinta, são também duas direcções opostas em que o inefável na revelação (assim como a lista) se pode desenvolver. Começemos, porém, por isolar cada um deles e a sua relação específica com o modo da lista.

resistência ao paradoxo da lista. É possível ela agrupar elementos incompatíveis assim como conceber duas listas que se refiram ao mesmo objecto ou à mesma rubrica sem que possuam qualquer elemento em comum.

⁵¹ William James. *Op. cit.*, pp. 380-1.

⁵² André Kukla. *Op. cit.*, pp. 135-9.

⁵³ Ernst Robert Curtius. *Op. cit.*, p. 159n49.

O inumerável será talvez o modo mais fácil de compreender, visto que nele assenta a maioria das declarações de inefabilidade. Os exemplos da *Iliada* e do *Bhagavad-Guitá* referidos acima são prova da preocupação com o inefável enquanto uma *multitude* de elementos que este pode incluir. Se a lista em questão corre o risco de não terminar (ou ser impossível de terminar), isso deve-se, à primeira vista, ao facto de existir sempre algo mais para enumerar: mais um combatente, mais uma forma ou domínio de Vishnu. Contudo também encontramos o inumerável - enquanto preocupação tornada explícita - noutros textos. Falámos no exemplo d'*O Aleph* mas, da mesma forma, Rimbaud exclama, inequivocamente: “Les hallucinations sont innombrables.”⁵⁴ Fica claro, nestes textos, a natureza do inefável enquanto *aquilo que não se pode enumerar*. Existem, porém, dois exemplos, dentro do nosso *corpus* mais restrito, - *Murder in the Cathedral* e *Leaves of Grass* - que dele não fazem menção de forma tão explícita. O problema, nestes textos, é se o inefável em questão pode *também* ser entendido enquanto inumerável.

Comecemos por *Murder in the Cathedral*, onde o inefável (referente à revelação) não está presente. O coro constituído pelas mulheres da Cantuária lança-se na descrição do horror revelado e é, aparentemente, incapaz de sobre ele produzir qualquer reflexão. Elas não demonstram uma reacção mais complexa do que o medo, sendo que as considerações mais interessantes acerca da natureza da revelação nos chegam do arcebispo da Cantuária, Thomas Beckett. Outra coisa não seria de esperar: como personagem principal é, afinal, com Thomas que o leitor (ou espectador) estabelece uma relação mais próxima.⁵⁵ A natureza colectiva da personagem do coro serve para produzir a lista da revelação mas não é capaz de criar a ponte de acesso necessária para se relacionar com o leitor. Só o arcebispo é capaz, como o faz no diálogo que segue a revelação, de reflectir acerca da relação entre o humano e o divino inefável e servir de intérprete para o leitor. A função é semelhante à de Arjuna, cuja natureza humana (ou pelo menos mais humana do que divina) serve de matriz à auto-reflexão. Apesar

⁵⁴ *Saison*. “Nuit de l’Enfer”, p. 221.

⁵⁵ A argumentação dos cavaleiros, durante a conclusão da peça, assenta precisamente nesta identificação: “You are Englishmen, and therefore you believe in fair play: and when you see one man being set upon by four, then your sympathies are all with the underdog.” in *MitC*. II.425-7, p. 83.

do coro, tal como o público, representar aqueles que observam e pertencem ao mundo terreno das preocupações do dia-a-dia, é em Beckett que devemos procurar esta matriz.

Assim, parece ser devido a esta incapacidade para a auto-reflexão, por parte do coro, que são eliminadas quaisquer referências à inumerabilidade da revelação. Se quisermos procurar o inumerável nesta lista de *Murder in the Cathedral*, somos obrigados a olhar para o texto de Eliot mantendo em mente as conclusões (e perguntas) da última secção: o que é possível retirar apenas da lista? Consideremos um dos elementos mais simples da revelação do coro:

(...) I have eaten
Smooth creatures still living, with the strong salt taste of living things under sea; I have
tasted
The living lobster, the crab, the oyster, the whelk and the prawn; and they live and spawn
in my bowels, and my bowels dissolve in the light of dawn.⁵⁶ (II.212-4)

O assassinio do arcebispo, ainda que futuro mártir, é um crime que corrompe o mundo inteiro. A batalha não se trava apenas entre os quatro cavaleiros e a congregação mas também entre tudo aquilo é belo e o que causa horror e repulsa.

Não é possível, pelo contexto em que estão inseridos, olhar para as referências à lagosta e à ostra enquanto evocações do paladar. O público de Eliot, tal como nós, faria esta simples associação na base do prazer ou do requinte que esses pratos simbolizam. Pelo contrário, neste elemento da lista estamos perante “a poetry of terror and disgust, intended to turn your stomach over.”⁵⁷ O carácter melodramático e exagerado das palavras do coro é a primeira pista para a sua compreensão. São enquanto criaturas viscosas do mar misterioso, cujo consumo (enquanto estão vivas) causa repulsa, que estes animais estão presentes. Para que não restem dúvidas, Eliot obriga-nos ainda a contrapor a imagem de seres invertebrados das profundezas com a imagem das nossas próprias entranhas. Não são apenas aqueles que não apreciam o sabor - polémico, certamente - de ostra ou lagosta que são afectados por estes versos, mas sim todos aqueles cuja emoção básica da repulsa é despoletada pelo confronto com o desumano, o invertebrado, nu, o irracional e alienígena.

⁵⁶ *MitC*. II.212-4, p. 73.

⁵⁷ Nevill Coghill. *Murder in the Cathedral*, p. 127n24.

Ora, precisamente por ser esta a natureza do medo, e da intenção, do excerto citado é que se torna possível nele entrever o inumerável. Lagosta, caranguejo, ostra, búzio ou camarão não são citados por si só. É impossível assumi-los como os únicos elementos possíveis desta lista se desconsiderarmos a hipótese, improvável, de que nos podem ser apresentados pelo seu valor gastronómico. A rubrica a que se referem (“Smooth creatures still living, with the strong salt taste of living things under sea”) é eficaz justamente porque nos faz lembrar a multitude de seres de pele lisa que vivem no fundo do mar, mas que nos recusaríamos a provar. E por essa razão, sem o referir, encontramos-nos perante o inefável sob a forma do inumerável, também nesta pequena lista de *Murder in the Cathedral*. Poderíamos fazer uso de um raciocínio semelhante para o encontrar na obra de Whitman. Contudo, no caso do poeta americano, o problema é tornado mais complexo.

Em *Leaves of Grass* as listas misturam-se com o *topos* do inefável, com a canção, com as passagens de louvor e doutrina da tradição evangélica americana. Tão livre é o movimento do discurso que dificulta a tarefa de encontrar a declaração de inumerabilidade de uma forma tão explícita como nos restantes textos. Sobre “Song of Occupations”, diz Lawrence Buell, “[Whitman] cannot sing [it] without naming them all”⁵⁸ mas, ainda assim, não encontramos pela sua parte nenhuma preocupação explícita com a dimensão da tarefa. E se a lista em si já apresenta fronteiras difusas, o caso é levado ao expoente pelo estilo do poeta americano, tornando-se por vezes complicado identificar o início ou fim da lista que lemos num determinado momento, como se nela entrássemos antes de nos apercebermos. O poeta mergulha na lista e dela emerge num movimento contínuo, sem interrupção. “The countries there with their populations, the millions en-masse are curiously here”,⁵⁹ proclama Whitman a certa altura, interrompendo temporariamente o catálogo. Manifestando um domínio que carece até da preocupação inicial de Homero (que pede ajuda às Musas) o leitor não poderia ser censurado por acreditar que Whitman fosse realmente capaz de nomeá-los a todos, tão impressionantes são a sua auto-confiança e a vontade de exaustão da lista.

⁵⁸ Lawrence Buell. “Catalogue Rhetoric”. *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1973, p. 166.

⁵⁹ *LoG*. “A Broadway Pageant”, p. 195.

Porém o reconhecimento do inumerável existe, em exemplos como a primeira secção de “Song of the Universal”, de “Birds of Passage”.⁶⁰ A passagem é, contudo, particularmente notável e não apenas pela declaração de inefabilidade. Nela encontramos o inefável sob a forma de uma ponte entre o universal e o seu centro, entre o inumerável e o indescritível. Porque podia servir de lema para este capítulo, citamo-la na íntegra, antes de mergulharmos na questão:

Come said the Muse,
Sing me a song no poet has yet chanted,
Sing me the universal.

In this broad earth of ours,
Amid the measureless grossness and the slag,
Enclosed and safe within its central heart,
Nestles the seed perfection.

By every life a share more or less,
None born but it is born, conceal'd or unconceal'd the seed is waiting.⁶¹

O inumerável de Whitman é, logo à partida, declaradamente mais complexo do que apenas aquilo que é impossível de enumerar. Esses adjectivos também estão presentes (“measureless”, por exemplo) mas a imagem que o poeta escolhe - a semente - pretende mostrar que também dentro de cada elemento se esconde essa tendência para não terminar a enumeração, para a exaustão. Esta semente também existe no *Bhagavad-Guitá*, sublinhando a preocupação comum de ambos os textos: “E destes seres todos,” diz Krishna, “a semente sou Eu”⁶² - o universal dentro de cada elemento no Universo. Mas também a possibilidade de cada elemento da lista conter em si o potencial de se desdobrar num novo infinito.

A ponte feita por Whitman - como no *Bhagavad-Guitá* - entre cada coisa e o seu centro e, simultaneamente, entre o Universo e cada um dos seus elementos constituintes complica logo à

⁶⁰ A dúvida explícita é mais rara, como referimos, mas existe, por exemplo, em “Prayer of Columbus”. Um caso raro em que Whitman (encarnando Cristovão Colombo), que é o poeta profeta, intérprete da mensagem universal, nos deixa sem resposta quando pergunta “and these things I see suddenly, what mean they?”. O contraste com o mesmo poeta que, no excerto citado de “Song of the Universal”, inverte as regras do catálogo épico, imaginando que é a Musa que invoca Walt Whitman, não podia ser mais explícito.

⁶¹ *LoG*. “Birds of Passage”, p. 181.

⁶² *B-G*. X.39, p. 189.

partida a separação feita no início desta secção. Não só pretende demonstrar que a relação entre inumerável e indescritível é muitíssimo mais complexa do que apenas uma de duas forças opostas, ainda que coexistentes, mas também introduz uma nova imagem: a semente. Assim, a proposta de Whitman torna aquilo que devia ser um conceito simples - o inumerável - em algo que merece alguma atenção cuidada. Di-lo-á de forma ainda mais clara em diversas ocasiões, em textos como “To Think of Time” - “I swear I think now that everything without exception has an eternal Soul!”⁶³ - a propósito do qual Lawrence Buell sublinha a importância, para os transcendentalistas americanos, do “sense of the underlying identity of all things in the universe as manifestations of the divine planitude”.⁶⁴ Noutra ocasião, porventura mais próximo do *Bhagavad-Guitá*, Whitman descreverá a função do poeta, em “By Blue Ontario’s Shore”: “He sees eternity in men and women, he does not see men and women as dreams or dots.”⁶⁵

Somos assim obrigados, pelo texto de Whitman, a fazer um salto na forma como estávamos, até este momento, a lidar com o inumerável. Partimos no início desta secção com o primeiro objectivo de demonstrar que, na lista, o inefável se apresenta também sob a forma do inumerável. Inumerável esse que era, até agora, interpretado enquanto uma multitude de elementos a que nenhuma palavra é capaz de pôr termo. Mas ele apresenta-se-nos, agora, sob uma outra variante: o potencial infinito de cada elemento, único e indivisível, da lista. Mais do que *mise en abîme* - o objecto que contém o próprio objecto - a lista, veremos, é o objecto que contém todos os outros.

Quer pelos exemplos específicos, quer pela genealogia que pode ser traçada entre um texto e o outro, já esclarecemos que este conceito é central, quer no *Bhagavad-Guitá* (e na tradição hindu), quer em *Leaves of Grass*. Contudo, facilmente o encontramos também nos outros textos que constituem o *corpus* deste trabalho. A explicação para este facto encontra-se, mais uma vez, na proximidade entre a revelação (na qual a contemplação do eterno que reside no centro de todas as coisas é lugar-comum) e a lista. Propomos, agora, analisar a forma como esta ideia é transposta para

⁶³ *LoG*. “To Think of Time”, p. 337.

⁶⁴ Lawrence Buell. *Op. cit.*, p. 169.

⁶⁵ *LoG*. “By Blue Ontario’s Shore”, p. 270.

o modo da lista, nos textos onde, por falta de referência explícita, poderia ser menos clara - a *Iliada* é um dos exemplos onde a tensão entre o elemento da lista e o seu potencial infinito se faz notar com mais intensidade e, por isso, façamos dela o centro da nossa análise.

Se o *Bhagavad-Guitá* - dos dois textos da Antiguidade presentes neste trabalho - é o texto mais próximo dos catálogos de *Leaves of Grass*, ou da forma como estes se colam a e servem um sistema espiritual e místico, a *Iliada* é, e será sempre entendido, por se constituir como momento fundador do catálogo ocidental, como o original que é subvertido. Uma das atitudes subversivas adoptadas em *Leaves of Grass* é a inversão da relação entre a Musa e o poeta e, como consequência, a falta de referência à dificuldade que a tarefa de enumerar implica. Não havendo *topos* do inefável não existe o contraste com que abrimos este capítulo, entre a declaração de inefabilidade (que inclui também uma declaração de intenções para o catálogo) e aquilo que é realmente enumerado. Mas Homero, apesar dos receios expostos na invocação, é igualmente hábil em esconder qualquer cabecear durante a enumeração do catálogo. As dimensões deste auto-controlo e o que isso implica para a questão do potencial infinito de cada coisa tornam-se óbvias quando comparamos o que nos diz a invocação com o que nos diz o catálogo.

Uma enumeração da multidão - toda a multidão - constituiria o catálogo ideal e correspondente à proposta. Homero fica-se pelos comandantes. Face a esta restrição, contudo, não será suficiente uma enumeração simples (como a das Nereidas, no XVIII canto) e, assim, o Catálogo das Naus está recheado de pequenas digressões narrativas, históricas, geográficas, genealógicas. A restrição face ao catálogo ideal esconde uma ambição ainda maior que, no entanto, em tudo se adequa ao contexto épico: cantar a *totalidade* da guerra de Tróia. Desta forma, se um comandante é mencionado, também o é a sua pátria, a sua genealogia, a sua história. Este é o verdadeiro sentido da palavra *multidão* na invocação da Musa e também o desvendar do alto grau de dificuldade da tarefa que Homero habilmente esconde, desafiando uma restrição que nunca pretendeu (nem podia, visto a *Iliada* tratar-se de um poema épico) cumprir. Descrever uma multidão na sua *totalidade*, no sentido épico, é mais do que apenas enumerar. Ao seleccionar e editar estas digressões Homero revela ainda o seu controlo

enquanto autor da lista, a quem teria sido revelado muito mais do que nela está registado.⁶⁶ Como exemplo, a estrofe d’”Os que habitavam Pilos e a agradável Arena”:

(...) lá onde as Musas
encontraram Tâmiris, o Trácio, e o canto lhe calaram,
vindo da Ecália, da casa de Êurito, o Ecálio —
pois ufanara-se ele de as vencer, se contra ele cantassem
as Musas, filhas de Zeus detentor da égide;
mas elas na sua cólera o estropiaram e lhe tiraram
o canto sortilégio, fazendo-o esquecer a arte da lira.⁶⁷ (II.594-600)

Podemos olhar para esta digressão em particular como uma reflexão do poeta sobre o perigo que ele próprio corre, querendo cantar mais do que é necessário (mas também mais do que lhe compete. É precisamente sob esta perspectiva que analisaremos esta digressão na secção seguinte deste trabalho, quando olharmos para o perigo da vertigem a que o autor da lista está sujeito.). Ainda assim não deixa de ser um elemento narrativo extra, uma história que carecerá de elaboração. Em relação a ela, como a todas as outras digressões do catálogo, temos de nos perguntar se os ouvintes de Homero estariam suficientemente familiarizados com o pano de fundo da mitologia grega para prescindirem de mais explicações. E, mesmo que estivessem, pouco importa: o resultado final é uma edição consciente de algo que poderia ser expandido, um mergulho nos detalhes que fica.

Por enquanto, antes de nos ocuparmos dessa dimensão da escolha do autor, o importante é reter que o infinito na lista sob a forma do inumerável também reside *em cada um dos seus elementos*, sob a forma de potencial narrativo. Tal como imaginámos um etcetera que expande continuamente as fronteiras daquilo que pode ser enumerado, somos forçados a imaginar que a estrofe d’”Os que habitavam Pilos e a agradável Arena” poderia também continuar para sempre sem nunca aumentar o número de elementos *stricto sensu* da lista original. Desta forma, aquilo que existe enquanto

⁶⁶ Não será por um grande desvio que lembramos Edgar Allan Poe e o seu conto “The Man of the Crowd”, de 1841, no qual encontramos o inefável, a lista e a visão que, de tanto ver, causa uma “aching sensation to the eye”. Existe, ainda, a mesma noção de infinito (potencial narrativo) em cada elemento e a fusão da massa humana, única em cada um dos seus participantes, num só ser que confunde o inumerável com o indescritível e ao qual só a lista é capaz de fazer justiça: a multidão. Vd. Edgar Allan Poe. “The Man of the Crowd”. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2004, p. 232-9.

⁶⁷ *Ilí.* II.594-600, p. 65.

preocupação explícita por parte do narrador no *Bhagavad-Guitá* e em *Leaves of Grass* está também presente no Catálogo das Naus.

Resta-nos ainda referir que o reconhecimento do inefável em cada coisa não é apenas uma característica da revelação. É uma das possibilidades criadas pelo uso da lista, mesmo quando saímos do âmbito daquilo que apenas visa mimetizar a revelação. Sendo assim, encontramos o mesmo potencial de infinito interrompido em Rimbaud. Tomemos como exemplo a terceira secção de “Enfance” de *Illuminations*. Enumerando aquilo que “au bois il y a”, Rimbaud adota um olhar impossível, substituindo o que poderia ser *je vois* por um onírico e ambíguo *il y a*.⁶⁸ É possível entrever um sujeito que vê, em versos como “Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois”,⁶⁹ apenas apoiando-nos na ideia de que algo pode ser “aperçu”. Contudo, o deambular de um olhar impossível (porque fora de tempo, porque vê duas coisas onde só poderia existir uma) sugere um mergulhar no detalhe que fica interrompido mas também a possibilidade da sua extensão indefinida. Através da gradação da estrada para a orla do bosque, para os fatos dos cómicos, do longe para o perto estamos, mais uma vez, perante o inumerável dentro de um único elemento da lista sob a forma, senão de potencial narrativo, agora de algo que poderíamos classificar como potencial descritivo.

Passando pelos outros textos estaríamos apenas a repetir o mesmo raciocínio. A observação de Borges, n’*O Aleph*, denota uma raiz semelhante à do problema de Rimbaud: o potencial infinito de cada elemento nasce também da infinidade de perspectivas, de posicionamentos do olhar.⁷⁰ “Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo.”⁷¹

⁶⁸ Leo Spitzer. *La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna*. Buenos Aires: Coni, 1945, pp. 12-1n1.

⁶⁹ *Ill.* “Enfance”, pp. 256-7.

⁷⁰ É a ênfase no posicionamento do olhar que nos faz falar aqui em potencial *descritivo*. Contudo, deixamos de fora quaisquer considerações que colocassem alguma ênfase numa diferença entre potencial descritivo ou narrativo. Esclarecemos porquê na última secção deste capítulo.

⁷¹ *Al.* p. 646.

O inefável da revelação, que é também inumerável, torna-se no infinito dentro de cada coisa; uma outra forma de conceber o inumerável. É através destes dois modos de conceber o inefável enquanto inumerável que a lista pode mimetizar este aspecto da revelação.⁷² Mas, como já referimos, falta o outro lado. O problema da multidão de Homero é já uma primeira pista para compreender a razão de algo poder ser considerado inefável sem nos referirmos necessariamente apenas à sua qualidade enquanto inumerável. Além do inumerável (e das suas limitações que se poderiam confundir com falta de tempo ou conhecimento) está aquilo que tem de ser, por ele, dado a ver, visto que por si só é invisível: o indescritível.

O indescritível é o centro inefável da revelação, aquilo que é impossível de ser transmitido por razões outras que não as da simples impossibilidade de enumerar: um *espaço em branco*. Referi-mo-lo, na introdução deste capítulo, como aquilo que André Kukla⁷³ e William James⁷⁴ classificariam como o seu conteúdo. Se ambos apontam que é possível descrever o inefável através do “método negativo” (como, por exemplo, dizer que algo é indescritível), podemos juntar a esta possibilidade de descrição a própria elaboração da lista, no sentido em que esta se pode constituir de uma série de aproximações a um centro inefável. É ainda a condição desse centro enquanto indescritível que motiva a tentativa de descrição através da lista. Como veremos, um dos motivos para a elaboração da lista prende-se justamente com este carácter avassalador do seu tema central: a sua *rubrica*, como descrita por Benjamin Sammons:

A catalogue is a list of *items* which are specified in discrete *entries*; (...) no explicit relation is made between the items except for their shared suitability to the catalogue's specified *rubric*. (...) By rubric I mean the stated category or class which legitimates the inclusion or exclusion of potential items;⁷⁵

⁷² Não nos é possível elaborar muito mais sobre este aspecto dentro do âmbito deste trabalho. Contudo o inumerável dentro de cada elemento da lista pode ser estudado por si só, sem se referir ao processo semelhante que ocorre no estado místico, ou até fora do contexto literário. Verificamos, dessa forma, que é uma característica intrínseca da lista. Vd. Bernard Gert. “Rationality, Human Nature, and Lists”. *Ethics* 100.2 (1990), pp. 279-300.

⁷³ André Kukla. *Op. cit.*, p. 10.

⁷⁴ William James. *Op. cit.*, p. 380.

⁷⁵ Benjamin Sammons. *Op. cit.* p. 9. Como Sammons sublinha, a rubrica tenta delimitar o catálogo. No entanto, a sua relação com os elementos da lista pode ser ambígua. A rubrica do Catálogo das Naus - “Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus” (*Ilí.* II.193, p. 62) - é claramente escassa,

Em primeiro lugar, devemos esclarecer porque chamamos a este centro *espaço em branco*. Afinal, neste aspecto, adquire uma característica oposta à do inumerável que é sempre aquilo que pode ser visto (ainda que não termine). Quando falamos no indescritível da lista, falamos desse conteúdo que é, e será, sempre impossível de compreender para o humano a quem algo foi revelado. Mesmo que fossem eliminados quaisquer constrangimentos temporais (e dessa forma admitíssemos a possibilidade de concretizar o inumerável), a possibilidade de descrever não estaria necessariamente assegurada. Ela é limitada por algo que é de outra natureza que não o tempo ou conhecimento. Não está, pelas limitações da condição humana, ao nosso alcance, o seu sentido geral não é passível de ser apreendido por um único termo. É o nome verdadeiro de Deus. Sendo este proibido, a lista só nos dá os seus equivalentes. O *espaço em branco* é, assim, o produto subjectivo da contemplação do indescritível. É um centro de sentido, do qual, à semelhança do centro de Eliade, se organiza o caos em cosmos e se desenvolve o Universo.⁷⁶

Voltando a Homero e à sua multidão, a revelação da Musa é inefável mas dela nasce o ponto invisível que dá a ver. A revelação - e, como veremos, a lista - revela ao mesmo tempo que cega. A capacidade de causar cegueira relaciona-se, em primeiro lugar, com o carácter irradiante - no sentido visual - da revelação. A contradição entre a luz que revela e esconde faz parte do mecanismo, e da origem, do inefável na revelação. Esta é, como vimos, frequentemente apresentada como uma outra qualidade de luz, que por ser tão forte torna invisível (ou impossível de olhar). Whitman descreve-a como “light rare untellable, lightning the very light”,⁷⁷ o coro vê “these things in a shaft of sunlight”,⁷⁸ Arjuna contempla Vishnu “envolto numa massa d’esplendor alucinante, (...) tão difícil de ver no Teu todo.”⁷⁹ Assim, não são estranhas a estes relatos as representações visuais da revelação que também se servem de um carácter irradiante de um espaço em branco. Um dos exemplos mais célebres será o

como já referimos, quando comparada à informação que o catálogo contém realmente. Noutros casos a rubrica pode ser ainda mais simples, como o “Au bois il y a...” de Rimbaud (*III*. “Enfance”, p. 256.)

⁷⁶ Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999, p. 57.

⁷⁷ *LoG*. “Prayer of Columbus”, p. 324.

⁷⁸ *MitC*. I.43, p. 24.

⁷⁹ *B-G*. XI.17, p. 197.

da ilustração do Empíreo para a *Divina Comédia*, de Gustave Doré, que o retrata como um círculo vazio - um espaço em branco - rodeado por anéis concêntricos de ordens angelicais.⁸⁰

A criação deste espaço em branco, cujas fronteiras podem ser apenas tacteadas, é fundamental para a possibilidade de pensar também a lista. Desta relação surge novamente o carácter irradiante da revelação e da lista. Agora, mais do que apenas uma referência visual, constitui-se como o modelo chave para pensar a lista como uma estrutura literária e um modo de discurso.

Rimbaud já sabia desta relação de causa-efeito entre aquilo que é impossível de descrever e a proliferação de aproximações que constituem o modo da lista. Ele sabe que a fixação de um ponto de fuga central - o ponto que fixa a vertigem - é impossível, porque implica sempre a criação de um outro, novo, ponto. Paul Lapeyre sublinha este problema irresolúvel: “le danger de son entreprise est de tuer ce qu’il veut faire vivre. Il se trouve donc engagé dans une impasse, et, d’ailleurs, il ne parviendra jamais à surmonter cette contradiction.”⁸¹

Contudo, como referimos, Rimbaud está consciente dos benefícios da preservação deste ponto inefável. É esse o sentido da alucinação das palavras, num excerto que põe em evidência essa relação de causa-efeito:

Je m’habituai à la hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d’une usine, une école de tambours faites par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d’un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucinations des mots.⁸²

Face à impossibilidade de fixar aquilo que é indescritível, explica-nos Rimbaud, é necessário recorrer à alucinação das palavras. Ou, por outras palavras, à lista, de que o poeta francês se serve como exemplo. Se o espaço em branco não pode ser fixado, a alucinação das palavras delinea-lhe os

⁸⁰ Outro exemplo, um pouco diferente: a página em branco de Tristram Shandy que, por não ser capaz de descrever a beleza - inefável portanto - da viúva Wadman, convida o leitor a participar na sua representação: “To conceive this right, - call for pen and ink - here’s paper ready to your hand. - Sit down, Sir, paint her to your own mind - as like your mistress as you can - as unlike your wife as your conscience will let you - ’tis all one to me - please but put your own fancy in it.” in Laurence Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy: Gentleman*. Middlesex: Penguin Books, 1984, p. 450-1.

⁸¹ Paul Lapeyre. *Le Vertige de Rimbaud: Clé d’Une Perception Poétique*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1981, p. 120.

⁸² *Saison*. “Délires II”, p. 230.

contornos fluidos e difusos e nele, sem se mostrar, reside o potencial criador das suas próprias fronteiras. A procura de uma palavra que o defina dá origem à proliferação da lista. Resta-nos perguntar em que medida é este inefável diferente do inumerável se é, afinal, na inumerabilidade que ele se espraia.

Para responder a essa pergunta temos de perceber que funções distintas servem estas duas formas sob as quais se apresenta o inefável. Sobre o inumerável já referimos que estas se relacionam com a ansiedade de completar, da totalidade. Neste caso, a relação do potencial infinito com a rubrica da lista é clara. No Catálogo das Naus, a tentativa de enumerar toda a multidão resulta naturalmente em digressões e preocupações com a extensão inevitável do catálogo (como já vimos, seria necessário nomear todos os soldados, a sua proveniência, história de vida, etc...). Esta tentativa nasce da fidelidade à rubrica: “(...) os comandantes das naus e a ordenação das naus.”

Porém, podemos verificar que algo de semelhante se passa, mesmo no caso de uma lista que prescindia de uma rubrica explícita. A terceira secção de “Passage to India”, por exemplo, inicia uma lista típica de coisas que Walt Whitman vê e ouve. Contudo, o seu início é súbito e inesperado:

Passage to India!

Lo soul for thee of tableaus twain,

I see in one of the Suez canal initiated, open’d,

I see the procession of steamships, the Empress Eugenie’s leading the van,⁸³

Logo se segue uma série de versos que descrevem estas sensações. Mas se tentarmos procurar a mesma clareza de Homero, é difícil encontrar uma expressão que resuma a rubrica desta lista.⁸⁴ Talvez a pudéssemos deduzir de expressões como “Lo soul” ou do tema geral do poema. Estamos, porém, perante uma concepção diferente da rubrica. Não será exagerado dizer que a diferença essencial é que, neste exemplo de “Passage to India”, ela não existe. Porque fomos, até agora, guiados

⁸³ LoG. “Passage to India”, p. 316.

⁸⁴ Referimo-nos apenas a este exemplo. Não é o único caso mas, da mesma forma, existem inúmeros exemplos em que Whitman é tão claro como Homero. Logo antes de “Passage to India”, em “Proud Music of the Storm” encontramos uma outra lista de sons, desta vez precedida pelos seguintes versos: “Ah from a little child, / Thou knowest soul how to me all sounds became music” (LoG. “Proud Music of the Storm”, p. 312). Aqui a rubrica pode ser facilmente identificada como *os sons que, para a alma-criança de Whitman, se transformam em música*. Se aparentamos, com esta análise, alguma simplicidade exagerada, veremos como é precisamente essa a diferença entre o inumerável e o indescritível.

pela clareza do verso homérico, é fácil perceber como a omissão da rubrica causa, logo à partida, uma ambiguidade relativamente ao sentido e à intenção desta lista de *Leaves of Grass*. Ou, por outras palavras, é uma lista *de quê?*

A ambiguidade causada pela entrada repentina na lista - que encontramos também em Rimbaud, no exemplo anterior que citámos - remete para uma dificuldade de fixar que já não se refere ao apenas inumerável. Sem sabermos o que é que Whitman vê - ou em que categoria o agrupa - perguntamo-nos sobre o sentido desta alucinação das palavras. Como o interpretar?

Somos ainda, se fizermos o caminho oposto, confrontados com um problema semelhante no Catálogo das Naus. Porque agora podemos perguntar-nos, como temos vindo intimando fazer, se este centro, ponto inefável de sentido, a que a lista homérica se tenta aproximar é o mesmo que a sua rubrica. A rubrica remete sempre para o inumerável, como já referimos, que nasce do desejo de a *completar*. Mas a sua omissão, noutras instâncias da lista, revela um problema semelhante no poema homérico. Mais do que ser uma concretização da sua rubrica, a alucinação das palavras homéricas (lembrando que as digressões a levam mais longe) compõem uma lista de quê?

Já não se trata aqui do inumerável, de uma acumulação tal que resulte sempre na expansão. Em vez disso procuramos a operação que nos permita *virar* a lista em direcção ao seu centro, contrariando a inumerabilidade mas encontrando nela o elemento que lhe põe termo, revelando, simultaneamente, o seu sentido. Idealmente, o resultado da soma de todos os elementos da lista seria, simultaneamente, o seu fim e possibilidade de descrição. Um dos problemas está, contudo, na forma como a lista opera esta soma.

A origem da dificuldade desta operação matemática⁸⁵ ilustra uma das características da lista. Nela não existe soma linear, em que o sentido do texto consista na apreensão gradual de cada um dos

⁸⁵ Porque a elaboração da lista é sempre (desde as suas origens ligadas ao comércio na Mesopotâmia) associada ao acto de contar, ou enumerar, são frequentes as descrições da sua leitura como uma operação matemática com regras particulares. Por exemplo: “In the satiric distributions of ‘The Legacy’, François Villon offers another illustration of how the list form can function as a frame within which he can combine, add and subtract, and tabulate things according to a fantastic, weirdly mathematical principle.” in Robert E. Belknap. *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New haven and London: Yale University Press, 2004, p. 14.

seus elementos constituintes, seguindo a ordem apresentada. Pelo contrário, porque os elementos da lista não possuem uma relação explícita *entre* cada um deles (mas apenas com a rubrica que lhes dá origem) somos forçados a considerar também a lista enquanto desordem. Mais do que um objecto que surge sob uma determinada ordem, ela surge sob todas as ordens possíveis. “Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit”,⁸⁶ diz Rimbaud, não porque desista de encontrar na *ordem* a chave do sentido mas sim porque reconhece uma outra forma de ordenar. Esta ordem é precisamente a que permite a existência da lista.

Uma soma dos elementos da lista que seja capaz de revelar o seu centro não pode, assim, ser uma soma mas sim uma simultaneidade de todos esses elementos. A simultaneidade é também um dos aspectos centrais da revelação. Aquele que revela fá-lo (como teremos oportunidade de explorar no próximo capítulo) de forma instantânea, concentrando uma grande quantidade de toda a informação num só momento, numa só palavra criadora. A proliferação (alucinação) de palavras que lhe segue, o inumerável, deve, assim, seguir o mesmo caminho de volta se quiser reconstruir esse sentido e virar a lista em direcção ao seu centro inefável.

Em que medida se relaciona esta condição da lista enquanto elemento de desordem com o inefável enquanto indescritível? Se cada um dos elementos enquanto agente do inumerável expande as fronteiras da lista, a força do indescritível reside na contração, no retorno ao centro. A sua relação é a seguinte: o espaço em branco motiva a sua própria constatação. Olhemos, agora, para os textos, tendo em conta estas reflexões.

No Catálogo das Naus, cada um dos seus elementos pode ser lido independentemente, como digressão, como acrescento: a tendência para o inumerável. Porém a sobreposição (simultaneidade)⁸⁷ de todos eles vira a lista em direcção ao seu centro inefável de sentido. O que é este espaço em branco inefável? Aqui as hipóteses de interpretação multiplicam-se, ou não fosse, precisamente, o nosso

⁸⁶ *Saison*. “Délires II”, p. 230.

⁸⁷ Se a simultaneidade caracteriza a experiência original, veremos, contudo, como a lista não pode escapar à sucessividade da linearidade da escrita e do discurso, tal como não pode escapar ao fim que desafia o infinito. Esta tensão, mais uma vez, entre a representação da lista e a experiência original deixamo-la para o próximo capítulo, no qual abordamos as questões relacionadas com o tempo e percepção.

objecto de estudo um espaço de fronteiras difusas. Podemos estar perante uma representação de toda a história da Grécia, ou de toda a sua geografia, ou de todo o seu pano de fundo mitológico, como se o Catálogo das Naus fosse um mapa vertiginoso que se revelou subitamente, concentração de múltiplas dimensões e estratos. Uma versão literária do mapa-mundo (que também é mapa-tempo) da catedral de Hereford. Mas tem também um sentido narrativo, ilustrado pelos diversos exemplos da lista, como diz Benjamin Sammons que vê, no catálogo, a construção do tema do líder ausente, com ecos trágicos em Aquiles e Agamémnon.⁸⁸ Ou ainda, já o referimos, reflexão do poeta acerca dos perigos do excesso e da ousadia poética, inseparáveis do desejo épico de tudo cantar.

A proliferação de sentidos e análises a que o Catálogo das Naus abre as portas nasce da sua condição enquanto lista. Em primeiro lugar nasce da desordem, da independência dos seus elementos, que permite a cada um ser lido não enquanto subordinado ao seu antecessor ou sucessor, mas como objecto único, que tem uma relação privilegiada com o centro (rubrica) da lista. E, em segundo lugar, o conceito da origem da lista enquanto ponto inefável envolto num espaço em branco, indescritível. Temos, assim, a possibilidade de uma coexistência de aproximações cometárias paradoxais ao esse centro inefável de sentido. A enumeração caótica descrita por Leo Spitzer como resposta a – ou mimese de – a experiência do mundo moderno⁸⁹ (na obra em que aborda tanto Rimbaud como Whitman) pode, porventura, oferecer-nos uma perspectiva vantajosa que nos permita pensar o sentido de algumas das listas mais caóticas de Rimbaud.⁹⁰ Mas há, inequivocamente, algo mais a dizer sobre outras irrupções, de carácter místico até, da memória e do mundo na mente do poeta. Não existe rubrica ou aviso que preceda a seguinte exclamação: “Ah! l’enfance, l’herbe, la pluie, le sac sur les pierres, *le clair de lune quand le clocher sonnait douze...*”⁹¹ Onde estamos? Nada parece ser claro senão o espaço em branco que a convivência destes elementos desenha, tentativamente, em redor de um vago sonho de inocência perdida.

⁸⁸ Benjamin Sammons. *Op. cit.*, *passim*.

⁸⁹ Leo Spitzer. *Op. cit.*, *passim*.

⁹⁰ “J’aimai le désert, les vergers brûlés, les boutiques fanées, les boissons tiédies.” in *Saison*. “Délires II”, p. 231.

⁹¹ *Saison*. “Nuit de l’Enfer”, p. 221.

De que outra forma podemos nós aproximarmo-nos do centro de uma lista rimbaldiana como as de “Nuit de l’Enfer” ou “Délíres”, em *Saison en Enfer*? Ou de “Passage to India” em *Leaves of Grass*? Ou, caso mais complicado, da lista das manifestações de Vishnu que é, di-no-lo o próprio texto, lista de algo impossível de conceber? Começámos por nos perguntar, aquando de uma primeira aproximação ao espaço em branco da lista e da revelação: estas listas são listas de quê? Como os autores, presos entre o inumerável e o indescritível, somos em vez disso forçados a inverter a questão e, assim, perguntar de que é que não são?

Ainda mais do que no caso do inumerável, o indescritível torna-se complicado de analisar (ainda mais nos exemplos textuais através de que se manifesta) precisamente porque, referindo-se inevitavelmente a um espaço em branco e participando na sua construção, se torna em vector e não em objecto. Mas agora que descrevemos e separámos os dois tipos de inefável podemos passar à relação que estabelecem um com o outro e ainda à relação que o poeta estabelece com os dois. É desta forma que o seu produto na forma da lista se torna mais claro, assim como os conflitos e problemas que nascem da coexistência destas duas forças opostas.

2.3. Fixar vertigens

O duplo potencial do inefável na lista - o indescritível e o inumerável - tem vindo a ser descrito enquanto tendências, forças opostas em constante diálogo. Vimos ainda a forma como a mesma lista pode representá-las num único objecto, referindo-se, através dos mesmos elementos, aos dois movimentos distintos, a expansão e a contracção. Levando esta ideia à sua conclusão natural restam-nos ainda perceber se a lista é capaz de, mais do que se relacionar com duas formas diferentes de inefabilidade, concentrá-las numa única instância, num discurso que seja capaz de se referir a ambas simultaneamente. E, se tal se verificar, se este mecanismo concorre no sentido da harmonização dessas duas valências ou se, por outro lado, estará a lista destinada a uma vertigem entrópica e, inevitavelmente, auto-destrutiva. Recapitulemos brevemente as características destas duas forças: centrífuga e centrípeta.⁹²

⁹² Adoptamos aqui a distinção feita por Benjamin Sammons na sua análise do catálogo homérico.

A primeira refere-se ao desejo tudo enumerar. É, como já referimos, uma força de expansão, que aumenta as fronteiras daquilo que o catálogo poderia, à primeira vista, conter. Vive, também, dentro de cada elemento, porque tanto a revelação como a lista assumem que cada um dos seus constituintes elementares é passível de ser aprofundado até ao infinito. Contêm, pois, infinito potencial narrativo ou descritivo.

A segunda refere-se ao desejo de descrever com precisão. É uma força de contracção cujo principal objectivo seria prescindir de todos os elementos além daquele que escrevemos neste instante, visto que procura o termo capaz de virar definitivamente o catálogo na direcção do seu centro inefável de sentido.

Na análise da relação entre estas duas forças, o papel do autor enquanto equilibrista de ambas é fundamental. Tal como o funâmbulo, o seu papel é também o de nos fazer acreditar que nada de extraordinário se passa, tal é a graça e aparente falta de esforço envolvidos. Porém, sob esta tarefa esconde-se o controlo necessário para não se deixar cair, desequilibrar, para nenhum dos lados de uma fina corda. Cair no inumerável seria resvalar para o infinito, deixar a lista fugir em espirais sem termo. Cair no indescritível seria deixar-se cegar completamente pela luz deste espaço em branco, impossível de fixar pela sua natureza, como sabia Rimbaud. Sem sairmos desta metáfora, e ainda citando o poeta francês, a principal preocupação do autor da lista é a vertigem e como a fixar.⁹³

Abordemos primeiro a vertigem do inumerável. Como foi prometido, lembremos a estrofe d'”Os que habitavam Pilos e a agradável Arena”.⁹⁴ Acerca desta digressão narrativa já falámos da forma como se situa dentro do movimento da lista em direcção ao inumerável e, portanto, enquanto força centrífuga. É, repetimos, um mergulho nos detalhes que fica interrompido e uma edição consciente de algo que poderia ser expandido. A escolha de não o fazer revela não só o elevado nível de auto-controlo de Homero, enquanto autor da lista, mas também - porque conta a história de alguém

⁹³ O objectivo que Rimbaud estabelece para a sua poesia é claro: “J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges.” in *Saison*. “Délires II”, p. 228.

⁹⁴ *Ilí.* II.591-602, p. 65.

que ousou cantar contra as Musas - consciência, por parte do poeta, dos perigos da vertigem e de nela cair. Diz, sobre esta estrofe, Benjamin Sammons:

In a way, the poet criticizes and calls into question also his own decision to open up so broad a window on a larger tradition. (...) Though we hardly believe that the Muses would strike Homer mute, the project he has undertaken may yet cause his usual command of the traditional material to falter; he may lose control of the catalogue's centrifugal movement.⁹⁵

Pode faltar, em Homero, a descrição da dor da visão que se vai gastando (ou talvez a ela pertença a imagem mítica de Homero como um bardo cego), mas está presente o medo. É a mesma atracção fatal a que Rimbaud se refere na sua ânsia de “fixar vertigens”, a mesma confiança que Whitman trai quando, em “Song of the Universal”, subverte o catálogo homérico, apresentando-se como aquele que inverte a relação entre poeta e Musa. Em Homero este medo deduz-se não só pela audácia em ir muito mais longe do que a proposta inicial (e do que a fingida restrição auto-imposta) mas também pelo medo de ceder ao excesso, à *hybris*. Medo esse que serve de pano de fundo à própria *Iliada* - sob a forma da tragédia de Aquiles - assim como à civilização que a produz. Ilustra-o um dos lemas do oráculo de Delfos: *meden agan*, nada em excesso. Homero sabe que pode elaborar uma lista sem fim mas sabe também que a tarefa exige um esforço de contenção e edição, de orientar sempre o catálogo na direcção certa. Se a perfeição da forma nos ilude, a tentação da vertigem reside na simples proposta de enumerar a multidão.

Rimbaud, ao contrário de Homero, faz da vertigem um dos problemas centrais da sua poesia e das suas listas, porque dela não consegue fugir o desejo de perpetuação do efémero, da fixação de um ponto central. Fixação essa que é inconcebível, porque isso implicaria a criação de um novo ponto de fuga, num jogo eterno em que o verdadeiro centro é impossível de fixar. É na carta de 15 de Maio de 1871, a Paul Demeny, que encontramos o outro lado da cortina, a descrição do processo que envolve sempre resistência ao abandono na pura queda vertiginosa:

Le Poète se fait voyant par un long, immense, et raisonné dérèglement de tous les sens.
(...) il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les

⁹⁵ Sammons. *Op. cit.*, p. 181.

quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — el le suprême Savant!⁹⁶

Mesmo com o objectivo de chegar a um estado desregrado e anárquico, o processo do *savant* é metódico e organizado. A visão dos horizontes do desconhecido, “l’inconnu”, implica um regresso através do qual o poeta *voyant* se eleva acima dos que são meros criminosos ou malditos. Não será por acaso que, procedendo à declaração de inumerabilidade que já citámos de “Nuit de l’Enfer”, ele se eleva acima dos outros poetas e visionários e se considera “mille fois plus riche”.⁹⁷ Acima dos outros, dono de um *processo* (e não vítima de uma vertigem), só assim pode o poeta contemplar o inumerável e ser “avare comme la mer”.⁹⁸ Só o pode dizer quem não esqueceu a importância de manter o equilíbrio para poder regressar e ser, então, “suprême Savant!”

O regresso faz parte também da linguagem da revelação, na qual se refere o retorno (necessário) à realidade depois do confronto com o inefável. No caso da lista é precisamente o equilíbrio ou o controlo: aquilo que permite ao poeta-funâmbulo olhar para um lado ou para outro sem cair. Talvez seja noutro conto de Borges, para quem o infinito será sempre objecto de fascínio, que encontramos a metáfora mais subtil para o medo concretizado da vertigem da multiplicidade. Ireneo Funes, que depois de uma queda a cavalo é incapaz de esquecer, morre “em 1889, de uma congestão pulmonar”.⁹⁹ Este herói de Borges, cuja memória bulímica o torna “incapaz de ideias gerais, platónicas”,¹⁰⁰ ilustra ainda o perigo de ceder à força centrífuga sem qualquer controlo e de perder de vista o centro, a semente, a procura da definição do espaço em branco. Porém o medo da vertigem do inumerável, medo de nele se abandonar, não deve levar o poeta a concentrar-se apenas no espaço em branco. Enquanto funâmbulo, é no centro que ele deve estar, porque o outro lado da queda é igualmente fatal: a vertigem do indescritível.

⁹⁶ Rimbaud. *Op. cit.*, p. 346.

⁹⁷ Saison. “Nuit de l’Enfer”, p. 221.

⁹⁸ Saison. “Nuit de l’Enfer”, p. 221.

⁹⁹ Jorge Luis Borges. “Funes ou a Memória”. *Obras Completas: 1923-1949*. Vol. 1. Lisboa: Editorial Teorema, 1998, p. 509.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 508.

Se Whitman, ocultando quaisquer preocupações com os problemas (desta natureza) na sua própria poesia, consegue unir o inumerável ao indescritível na imagem da semente que, no centro de cada coisa, tudo contém, encontramos no *Bhagavad-Guitá*, além da semente, as advertências e preocupações face ao confronto com o inefável. Afinal, o *Bhagavad-Guitá* é um poema precisamente sobre o regresso à normalidade, sobre a necessidade (de cariz religioso) de viver no mundo real depois de confrontar o infinito e, ainda, como viver com esse facto, o que tanto desespera Arjuna.

Vishnu incita Arjuna a chegar a esta conclusão, mostrando-lhe a contradição entre a sua condição humana e o estado de inefabilidade da visão mística. “Para ti, que significa, deste conhecimento, a sua infindade?”, diz o deus, antes de Arjuna lhe pedir pela visão da sua forma real. Acrescenta: “Suporto com constância todo o universo, utilizando, só de Mim, uma partícula.”¹⁰¹ Esta frase devia ser suficiente para dissuadir Arjuna de querer ver algo que não pode compreender. Nesse momento implorará a Vishnu que regresse ao seu estado normal.¹⁰² No final da visão, a lição de Vishnu é fácil de articular e revela ainda o problema do poeta face à vertigem do indescritível.

Só através de uma exclusiva devoção
é que é possível ver-Me, assim, sob este aspecto
e, na verdade, conhecer-Me totalmente
e unir-se a Mim, Abrasador do Inimigo!¹⁰³ (XI.54)

A exortação de Vishnu é acompanhada de uma outra condição: Arjuna é um guerreiro e, como tal, deve combater. Por outras palavras, após a contemplação do inefável, impossível de compreender, da visão da lista das formas de Vishnu, é o regresso de Arjuna ao mundo dos Homens que torna possível o registo dessa visão.

O desejo de união ao inefável, à totalidade e ao infinito encontra também um paralelo em *Leaves of Grass*. É logo no início de “Song of Myself” que encontramos um dos muitos apelos à união do espírito individual com o espírito universal:

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,

¹⁰¹ B-G. X.42, p. 191.

¹⁰² B-G. XI.45-6, p. 209.

¹⁰³ B-G. XI.54, p. 211.

For every atom belonging to me as good belongs to you.¹⁰⁴

Mesmo que nos versos seguintes Whitman nos assegure que “you shall listen to all sides and filter them from your self”,¹⁰⁵ o que estes três versos iniciais carregam é a certeza na união de duas almas, através da leitura da poesia de Whitman (que visa também ela, por isso, *revelar*) num todo universal e objectivo. Se disto não estivesse convencido o poeta americano, não nos diria de forma tão peremptória que acabaremos por, mais do que concordar com ele (palavra que presume discussão), ficarmos convencidos daquilo que ele sabe. Whitman vê-se como Vishnu, portador de uma revelação.

Desta forma podemos repensar aquilo que Lapeyre diz sobre a condição de Rimbaud, enquanto poeta, enquanto *voyant*, enquanto fazedor de listas. Podemos, porventura, acrescentar que não é uma prisão entre duas escolhas impossíveis mas sim a terceira escolha possível, a mesma que Homero ou Arjuna têm que contemplar, não podendo (nem desejando, pois são conhecedores dos seus perigos) abandonar-se ao inefável. Não é um impasse nem uma contradição. Significa escolher o compromisso, escolher a representação do inefável sob a forma da lista e abandonar, por isso, quaisquer ambições de enumerar totalmente ou descrever perfeitamente.

Esperamos ter conseguido clarificar a natureza da relação entre o método de listar e uma profunda consciência da sombra do excesso, do controlo necessário para manter a lista. Tal como o místico que faz o caminho de regresso depois da visão do divino, agora portador de uma mensagem para a humanidade, o poeta da lista-revelação tem de ser capaz de a equilibrar e a preservar enquanto mimese da revelação que é registada. O inumerável e o indescritível da lista encontram correspondência no carácter avassalador e inefável da revelação, e, ao mesmo tempo, conferem-lhe um equivalente literário.

Acrescentamos ainda que estas duas forças - centrífuga e centrípeta - não são de forma alguma antitéticas. A sua co-existência não anula a lista, o poeta não tem de se abandonar ao desejo da totalidade ou da precisão para elaborar a lista, para registar a revelação. Entre elas, o poeta equilibra-

¹⁰⁴ LoG. “Song of Myself”, p. 29.

¹⁰⁵ LoG. “Song of Myself”, p. 30.

as sabendo que deve manter viva a natureza dialéctica da sua relação. Só desta forma é capaz de dela retirar o compromisso, a possibilidade e condição de existência da lista.

2.4. A lista em órbita

Temos vindo a acrescentar às muitas palavras que definem a atracção vertiginosa do inumerável ou do irrepresentável os termos *força centrífuga* e *força centrípeta*. Da mesma maneira poderíamos classificar essa atracção não apenas como vertiginosa mas verdadeiramente gravitacional, quase em harmonia com a sua primeira descrição - científica - nos *Principia* de Isaac Newton.¹⁰⁶ Já falámos do compromisso que o poeta é responsável por retirar da sua oposição. Terminamos este capítulo com uma sugestão do modelo que rege a sua relação.

Como dissemos, é no trabalho de Benjamin Sammons que encontramos a referência às forças centrífuga e centrípeta que inspirou parte desta análise. Não esqueçamos, contudo, que, na sua origem, estes são conceitos centrais na definição de órbita gravitacional.

A força centrífuga - tendência para o inumerável - é a responsável pela tendência que leva os objectos a afastarem-se do centro, com mais força quanto maior é a velocidade a que orbitam. A pedra, que “as soon as ever it is let go, flies away”,¹⁰⁷ podia ser substituída pelo olhar telescópico de Homero ou Rimbaud, e pela consciência aguda que ambos têm de não o abandonar à força centrífuga, de não o deixar “fly off in right lines”,¹⁰⁸ ainda que tal fosse mais simples ou desejável.

Em vez disso existe um esforço, uma força oposta: a mão, o controlo do poeta, que vira a lista sempre na direcção do seu centro. Não para a ele se abandonar - tal vertigem também acarreta riscos - mas apenas para preservar a órbita que é, nas condições ideais, movimento perpétuo e possibilidade

¹⁰⁶ “A stone, whirled about in a sling, endeavours to recede from the hand that turns it; and by that endeavour, distends the sling, and that with so much the greater force, as it is revolved with the greater velocity, and as soon as ever it is let go, flies away. That force which opposes itself to this endeavour, and by which the sling perpetually draws back the stone towards the hand, and retains it in its orbit, because it is directed to the hand as the centre of the orbit, I call the centripetal force. And the same thing is to be understood of all bodies, revolved in any orbits. They all endeavour to recede from the centres of their orbits; and were it not for the opposition of a contrary force which restrains them to, and detains them in their orbits (...) would fly off in right lines, with an uniform motion.” in Isaac Newton. “Definition V”. *Newton’s Principia: The Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Trad. Andrew Motte. Nova Iorque: Daniel Adee, 1846, p. 74. *Internet Archive*. archive.org/details/newtonspmathema00newtrich.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

de expansão da lista. Esta tornar-se-ia num objecto sempre em vias de se tornar aquilo que representa. O seu carácter enquanto infinito objectivo impele esta necessidade de preenchimento na qual o leitor também participa.

Neste movimento orbital, perpetuado pelo equilíbrio das duas forças, é conferida à lista a impossibilidade de se mover em qualquer direcção que possa prescindir do eterno retorno, a posição inicial - em que o equilíbrio e o controlo do poeta entram em jogo - a que ela sempre regressa. Para Lawrence Buell, a impressão é de “everything moves parallel, nothing moves forward.”¹⁰⁹ Uma das diferenças fundamentais da lista em relação à narrativa é a sua impossibilidade de se mover em frente, a necessidade de se manter em órbita. Em que outra situação poderia resultar a oposição perfeita de duas vertigens senão no compromisso equilibrado?

Por isso é que pouco importa, retomando o exemplo das digressões de Rimbaud e Homero, que estas sejam descritivas ou narrativas. Estando perante uma narrativa em potencial desenvolvimento, nunca saímos do âmbito do catálogo. O movimento, nestas micro-narrativas (no caso homérico), não passa nunca a ser horizontal. Qualquer história que fosse desenvolvida, qualquer potencial do elemento da lista, deve terminar e ceder o seu lugar ao próximo. Porque são digressões envolvidas pelo modo da lista nem sequer sentimos nelas a presença e externalização que Auerbach atribui a outros episódios homéricos de digressão narrativa. Se, como no caso da cicatriz e do javali, “they prevent the reader from concentrating exclusively on a present crisis”¹¹⁰, no caso da lista fazem exactamente o oposto. O peso do movimento circular cai continuamente sobre estas descrições obrigando o leitor a não perder de vista o eterno retorno do catálogo e, acima de tudo, a falta de possibilidades de este se mover em frente. Sendo assim, a sombra do próximo elemento ameaça, a todo o momento, ocupar o lugar daquele que agora lemos.

Este movimento circular da lista, órbita mas também condição de eterno retorno, advém ainda da unicidade de cada um dos seus elementos constituintes ou, como já referimos, da relação que cada

¹⁰⁹ Lawrence Buell. *Op. cit.*, p. 166.

¹¹⁰ Erich Auerbach. *Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 11.

um deles tem com o centro da lista e não com os restantes elementos. Mas, além disso, a capacidade de cada um dos elementos da lista valer por todos os outros, o seu carácter único que faz com que a lista seja “simultaneously the sum of its parts and the individual parts themselves”,¹¹¹ faz de cada um o ponto zero da lista, o momento da partir da qual ela pode (re)começar.

É ainda essa capacidade singular da lista para se manter em movimento perpétuo - pois esse movimento é precisamente condição para existir - ao mesmo tempo que aparenta não se mover - porque sempre regressa ao ponto de partida - que faz uma outra ponte entre a lista e a revelação. É frequentemente sob a imagem de uma roda que gira que nos surge o Universo da revelação, na qual a nossa experiência humana reside na superfície, unida ao centro misterioso, que gira e faz girar sem nunca se mexer. Imagem fundamental das culturas que concebem a existência como não linear mas sim palco da repetição eterna (como é a Grécia de Homero ou a Índia do *Bhagavad-Guitá*), ela encontra correspondência, por exemplo, na ideia que Rimbaud ou Whitman têm de si próprios enquanto indivíduos que são sempre, e de forma simultânea, tudo aquilo que os seus antepassados foram outrora.¹¹² Mas, de todos os textos, é o diálogo do arcebispo da Cantuária, Thomas Beckett - inspirado pela imagem não só do hinduísmo mas também da genealogia cristã, segundo a visão do Empíreo de Dante¹¹³ -, que resume esta visão da condição humana:

They know and do not know, that action is suffering

¹¹¹ Robert E. Belknap. *Op. cit.*, p. 15.

¹¹² Em “With Antecedents”, de “Birds of Passage”, encontramos um dos exemplos em que a ideia é expressa de forma mais clara, particularmente na última secção do poema. Não esqueçamos ainda que para Whitman a descrição da progressão histórica do mundo, em “Passage to India”, do oriente para o ocidente, presume que nos encontramos a regressar ao ponto de partida. O equivalente rimbaldiano de “With Antecedents” é “Mauvais Sang”, de *Saison en Enfer*. Pode parecer estranho procurar a ideia do tempo como eterno retorno na obra destes dois poetas em vez de uma ideologia de progresso e evolução em direcção ao futuro. Porém, a ideia de que tanto o passado como o futuro confluem no presente é essencial para a poesia de ambos. O caso de Rimbaud é o mais complicado visto que as palavras que escreve a Paul Demy são claras e definitivas: “La Poésie ne rhytmiera plus l’action; elle sera *en avant*.” (p. 348. Ver também o parágrafo anterior.). Não é possível desligar estas palavras da função que ele prescreve para a poesia e para o poeta como mago, criador, educador. O mesmo se passa com o excerto, já citado, de Whitman, que abre “Song of Myself”. Quer num caso quer noutro, o papel do poeta enquanto agente da mudança social não tem que estar no mesmo plano, nem ter o mesmo mecanismo, daquilo que nos interessa para este trabalho: o processo pelo qual o poeta “vê” e regista o que vê. As suas listas insistem, independentemente, em constituir-se como lugares de circularidade e contraste com o movimento em frente de outros modos de discurso.

¹¹³ D. E. Jones. *The Plays of T. S. Eliot*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 65. Vd. Dante Alighieri. *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores, 2016, XXXIII.133-45, p. 887.

And suffering action. Neither does the agent suffer
 Nor the patient act. But both are fixed
 In an eternal action, an eternal patience
 To which all must consent that it may be willed
 And which all must suffer that they may will it,
 That the pattern may subsist, for the pattern is the action
 And the suffering, that the wheel may turn and still
 Be forever still.¹¹⁴

(I.209-17)

O momento do conhecimento inefável, fora do tempo e do espaço, pressupõe um paradoxo, à semelhança do seu centro infinito que é simultaneamente ponto invisível: a ideia de um cosmos que se move sem realmente progredir.

Termina aqui o capítulo dedicado ao infinito, ao inefável e às questões que a presença de ambos na revelação e na lista, colocam ao texto e ao poeta enquanto fazedor de listas. Terminamos a tempo de entrarmos numa outra ordem de problemas causados pela presença do inefável: o tempo e a percepção.

¹¹⁴ *MitC.* I.209-17, p. 32.

3. Percepção e atemporalidade

Terminámos o capítulo anterior no limite daquilo que era possível dizer sobre o infinito e o inefável sem pisar os temas que pretendemos explorar neste capítulo. Ocupamo-nos agora de duas questões levantadas pelo confronto entre a revelação e o seu registo. À semelhança do que temos vindo a fazer apresentamos posteriormente as soluções que a lista encontra para lidar com estes dois problemas: o problema dos sentidos e o problema do tempo.

É também neste aspecto que a lista começa gradualmente a marcar uma fronteira de forma mais decisiva em relação à descrição. Tanto uma como outra são apontadas (por razões muito semelhantes) como desprovidas de uma função textual que lhes seja própria. O seu sentido (lista e descrição) seria envolvido e deveria ser lido pela narrativa em que residem, a sua utilidade submetida e avaliada pelo compasso marcado pela história. Não é, portanto, surpresa que apenas por se constituírem como “interrupção” da narrativa, a sua prestação enquanto *ancilla narrationis*¹¹⁵ tenha, logo à partida, nota negativa. As semelhanças entre lista e descrição existem, assim, também numa tradição de análise do serviço prestado à narrativa. Essa herança é exemplificada perfeitamente por Brian Richardson que, citando Gérard Genette (já na senda de *Laocoon* de Lessing, de 1766), transpõe a sua análise da descrição para o discurso da lista:

Genette concludes his discussion of description by affirming, “it appears clearly that description as a mode of literary representation does not distinguish itself sharply enough from narration, either by the autonomy of its ends or the originality of its means, to make it necessary to break that narrative descriptive unit”. We may similarly affirm that we find a continuous dialectic between the list and the narrative proper, as narrative seems to produce a kind of center of gravity that regularly promises to turn non-narrative elements into narratives themselves, even while individual entities seem to call out, often irresistibly, for their narrativization.¹¹⁶

Existindo uma estrutura de centro de gravidade na lista ela é, como concluímos no último capítulo, o contrário daquela que postula Richardson. A narrativização irresistível dos elementos individuais do Catálogo das Naus, por exemplo, não torna todo o catálogo numa narrativa nem, aliás,

¹¹⁵ Gérard Genette. *Op. cit.*, p. 57.

¹¹⁶ Brian Richardson. *Op. cit.*, p. 339.

seria capaz de o fazer. O seu centro de gravidade é a inefabilidade da revelação da Musa, não a história da Guerra de Tróia (ainda que esta faça parte daquela).

Além destas semelhanças negativas, a lista parece partilhar - com a descrição - a concepção, citando agora Helena Carvalhão Buescu, de um “*universo ‘descritível’*”, composto de objectos particulares e concretos, não de categorias universais e abstractas”.¹¹⁷ O “universo” da descrição é semelhante ao da lista, que pressupõe a possibilidade de enumerar, de desdobrar um centro de sentido em elementos, não só particulares e concretos, mas capazes de existir por si só e não apenas fruto da relação com os outros. No entanto, também já vimos que o objectivo da enumeração na lista é o de, perpetuamente, tentar encontrar o elemento que lhe ponha termo. Por outras palavras, a lista da revelação presume um universo um pouco diferente, um universo “catalogável”, composto de categorias universais e abstractas, às quais o acesso é restrito e, porém, tão desejável quanto inatingível, pois presume que ele se faz apenas com recurso a objectos particulares e concretos.

Se o desejo da lista está implícito ou não na relação estreita que o seu centro inefável estabelece com o plano divino da existência ou até apenas com a procura, quiçá também de carácter místico, da palavra, do nome verdadeiro, da essência das coisas, é a sua condição de um objectivo inatingível que lhe permite compor esse universo de procura incessante e eterna da metáfora, da substituição verdadeira. “We may speak of a metaphor as a disappointed list”,¹¹⁸ diz Stephen A. Barney, mas (porque o fim da lista é, como vimos, a declaração de desistência pacífica daquele que a elabora mas de nenhuma forma a conclusão de que não há mais além do enumerado) poderíamos acrescentar que a lista denuncia a imperfeição - incompletude constitutiva - da metáfora.

Imediatamente antes do excerto citado, Helena Buescu escreve:

[a] tendência descritiva (...) deve depender de um esforço para ‘cristalizar’ o variável e o mutável numa forma visível; a descrição corresponderia, afinal, a uma conjugação entre tempo e acto perceptivo, aquele pressupondo variabilidade, este postulando apreensão.¹¹⁹

¹¹⁷ Helena Carvalhão Buescu. *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho, 1990, p. 197.

¹¹⁸ Stephen A. Barney. “Chaucer’s Lists”. *The Wisdom of Poetry: Essays in Early English Literature in Honor of Morton W. Bloomfield*. Michigan: Medieval Institute Publications, 1982, p. 193.

¹¹⁹ Helena Carvalhão Buescu. *Op. cit.*, p. 197.

Ainda dentro da temática da construção do universo, lista e descrição partilham este desejo de cristalização (no qual cristalizar não é o mesmo que estabilizar) do variável e do mutável: o infinito é um destes aspectos, sendo que a lista é capaz de transformar o inefável numa estrutura cristalina (até cintilante, como vimos). Esta transformação faz parte do registo como forma de tornar visível, ou transmissível, aquilo que não o era. É este o tema da primeira secção deste capítulo, uma análise mais aprofundada do papel que lista tem no acto de *tornar visível*. Veremos, contudo, que se a descrição corresponde a uma conjugação entre tempo e percepção, a lista gradualmente se afasta destes temas-guia, precisamente porque se move na direcção oposta à descrição: uma outra forma de perceber, de viver a passagem do tempo e de experienciar o real.

3.1. A ordem invisível do mundo

Não é necessário entrarmos em grandes e complicadas considerações sobre a origem da linguagem ou da escrita (embora a elaboração de listas nos acompanhasse mesmo até aí) para compreender a importância da lista - e do acto de listar - enquanto estrutura e evidência de um mundo invisível. Valentina Izmirlieva, por exemplo, descreve a tarefa desempenhada pelas listas dos nomes de Deus enquanto modelos de pensamento estruturantes na vida e na concepção do mundo dos primeiros cristãos, instrumento essencial dar a ver uma ordem invisível da realidade ou, reduzindo aos termos mais simples a definição de religião, fazer o outro acreditar naquilo que não pode ver.¹²⁰

Mas não é apenas no contexto religioso que a lista tem esta função. Ela também se encontra, segundo Pietro Pucci, no centro do acto de passagem do testemunho cultural de pai para filho na cena da enumeração das árvores no XXIV canto da *Odisseia*.¹²¹ É interessante notar de que forma o reconhecimento de Ulisses enquanto senhor de Ítaca se revela sob duas formas - narrativa e lista - com funções muito diferentes e que, de forma simplificada, caracterizam também algumas das diferenças centrais entre estes dois modos de discurso. A cicatriz na perna de Ulisses permite à ama

¹²⁰ “Porque me viste, acreditaste. Felizes os que crêem sem terem visto!” Jo 20:29. *Nova Bíblia dos Capuchinhos*. Vd. Valentina Izmirlieva. *All the Names of the Lord: Lists, Mysticism and Magic*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008, pp. 5-6.

¹²¹ Pietro Pucci. “Between Narrative and Catalogue: Life and Death of the Poem”. *Mètis: Anthropologie Des Mondes Grecs Anciens* 11 (1996), pp. 5-24.

o reconhecimento do mendigo como sendo o desaparecido rei de Ítaca. Mas a contextualização da antiga ferida e o reconhecimento do sentido que esta possui no presente dependem de uma relação causal entre um evento situado no passado e a cicatriz como consequência desse evento, muitos anos mais tarde. Sem atribuímos qualquer valor à ligação causal entre os dois elementos não é possível olhar para o excerto segundo a sua função principal: a prova que Ulisses é quem dirá ser.

A enumeração das árvores é o evento que permite a Ulisses ser reconhecido pelo próprio pai, Laertes.¹²² Porém não está em jogo, agora, nenhuma ligação de causalidade entre passado e presente, mas sim o próprio acto de catalogar, que é nada mais que a verbalização da memória e legado que pai e filho partilham. Segundo Pucci, estamos perante, mais do que apenas a transmissão de património, um verdadeiro ritual de passagem e crescimento, simbolizado pelo domínio e controlo do catálogo: “By learning the names of the trees, the infant enters into the world of language in the wake of the father, into an orderly cataloguing of things, alien to all inventive rhetoric.”¹²³

O exemplo dos nomes de Deus e a enumeração do pomar constituem dois exemplos de como a lista e o acto de listar são capazes de emprestar uma estrutura e uma lógica característica às regras invisíveis e intangíveis do universo, quer sejam crenças de um grupo religioso ou memória familiar. Como nos mostra o exemplo da *Odisseia*, fazem-no segundo um modo particular, a lista, sugerindo, assim, que há certos espaços da experiência humana do real a que outros modos de discurso não têm acesso. Este processo mental - dar a ver o invisível - é tornado explícito no melhor exemplo para o compreender, o Catálogo das Mulheres que Ulisses conhece no Hades:

Enquanto trocávamos estas palavras, chegaram
as mulheres, pois mandara-as a altiva Perséfone:
todas as que tinham sido esposas e filhas de nobres.
Juntaram-se em bandos em torno do negro sangue,
enquanto eu deliberava como interrogar cada uma delas.
No meu espírito surgiu então a melhor deliberação:
desembainhando a longa espada de junto da forte coxa,
não deixei que bebessem ao mesmo tempo o negro sangue.

¹²² Homero. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2012, XXIV.327-48, pp. 388-9.

¹²³ Pietro Pucci. *Op. cit.*, p. 6.

Aproximaram-se, uma após a outra; cada uma declarou
o seu nascimento e eu interroguei todas.¹²⁴

(XI.225-34)

Porque é que este exemplo da *Odisseia* é tão importante? Precisamente porque toca em todos os pontos essenciais da nossa discussão: em primeiro lugar trata-se de uma revelação (no sentido em que é informação *revelada* por uma divindade: “mandara-as a altiva Perséfone”) mas, mais importante do que isso, ilustra um episódio da descoberta do acto de catalogar pela parte de Ulisses. As mulheres surgem “em bandos”, numa massa humana sem forma, da qual só se pode retirar sentido - a identidade de cada uma - através da ordem do catálogo, da ordenação do caos.¹²⁵

Em qualquer um destes exemplos a lista serve para tornar visível algo que, por variadas razões, não o poderia ser. Como Ulisses demonstra no episódio do Hades, uma dessas razões é que a necessidade de filtrar o caos, e torná-lo passível de ser registado, presume, precisamente, a passagem de um estado de desordem total para a linguagem temporal e sucessiva da palavra escrita: as mulheres aproximam-se “uma após a outra”. Assim, surge um outro problema central da lista enquanto discurso: como lidar com a desordem que caracteriza a estrutura original, antitética dos modelos de organização causal ou cronológica que a tornam também resistente à sua transformação em narrativa ou, nas palavras da lamentação de Borges, “o que os meus olhos viram foi simultâneo, o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é.”¹²⁶

À semelhança da revelação, e retomamos aqui as preocupações do nosso trabalho, estas estruturas caracterizam-se por uma existência numa outra ordem de tempo, mais próxima, porventura, da sua ausência ou suspensão, ou, pelo menos, a ausência de regras para as quais o tempo (mesmo no seu estado mínimo de diacronia) é requisito básico: causalidade, cronologia. Esta aparência de uma *atemporalidade difusa*, característica da revelação, é descrita por Mircea Eliade, porque também se

¹²⁴ Homero. *Op. cit.*, XI.225-34, p. 186.

¹²⁵ Noutro retrato do mesmo evento, os animais no jardim do Éden são efectivamente humanizados assim que Adão os nomeia: “Então, o Senhor Deus, após ter formado da terra todos os animais dos campos e todas as aves dos céus, conduziu-os até junto do homem, a fim de verificar como ele os chamaria, para que todos os seres vivos fossem conhecidos pelos nomes que o homem lhes desse. O homem designou com nomes todos os animais domésticos, todas as aves dos céus e todos os animais ferozes;” Gn. 2:19-20. *Nova Bíblia dos Capuchinhos*. O excerto revela, ainda, o aspecto criativo da lista - associação entre nomeação e criação -, presente também no primeiro capítulo do Génesis.

¹²⁶ *Al.* p. 646.

constitui, enquanto revelação, como irrupção do sagrado no profano. É constituída por uma sobreposição de tempos paradoxais - o passado, o futuro, o eterno, o agora - que, à semelhança do inefável do capítulo anterior, são o nada que é tudo:

o tempo sagrado é pela sua natureza própria reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente. (...) Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De um certo ponto de, do tempo sagrado, poderia dizer-se que não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico por excelência (...).¹²⁷

É ainda, como veremos, esta *atemporalidade difusa* que confere à experiência da revelação a impressão de desordem que a lista se incumbirá, apesar dos problemas inerentes a esse processo, de tentar preservar, recorrendo à mesma reversibilidade paradoxal de que fala Eliade.

Stephen A. Barney, no seu ensaio essencial sobre a lista em Chaucer, esboça pela primeira vez o conjunto de termos e o sistema que guiará outros estudiosos da lista. Enumerando as características do modo da lista, explora a subversão da ordem e a referência à rubrica (que apelida de *principle*) como alguns dos seus aspectos essenciais. Recapitulando, a justaposição destas duas ideias implica que os elementos da lista não possuem uma ordem ou relação fixa entre eles (“Lists require sharp aliorelativity and connexity, but may be symmetrical and intransitive.”¹²⁸) mas apenas com a rubrica que a lista pretende explicar ou desenvolver.

Não é demais enfatizar: a ordem na lista pode ter um papel fundamental e, por vezes, insubstituível. O exemplo mais simples, dentro dos textos do *corpus* de trabalho, será a lista de vogais de Rimbaud, presente em “Alchimie du Verbe” e “Voyelles” e, contudo, com uma bem conhecida diferença: se a primeira segue a ordem do alfabeto (“J’inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.”¹²⁹) a segunda inverte a posição das duas últimas vogais. Não é necessário sequer reflectir acerca de possíveis interpretações do verso - das quais a mais imediata é a inversão que possibilita a viagem pelas vogais do alfa ao ómega - para admitir a importância de uma determinada ordem para Rimbaud. Porém, quando o caso não é tão óbvio, a tentativa de descobrir um

¹²⁷ Mircea Eliade. *Op. cit.*, p. 81-2.

¹²⁸ Stephen A. Barney. *Op. cit.*, p. 192.

¹²⁹ Saison. “Délires II”, p. 228.

sentido na ordem pode facilmente carregar os perigos da sobre-interpretação, como adverte Belknap. Um perigo particularmente sensível no caso da interpretação que assenta na ordem, dadas as características de reordenação da lista:

Eager to decipher the disorder that is evident in the open, suggestive nature of the list, the critic who strives to find meaning by making coherent messages from these loose formations can err badly. As Dr. Johnson noted of one commentator's praise of a connective order found in Pope's Essay on Criticism — an order the author himself had not intended — the result may be “a concatenation of intermediate ideas such as, when it is once shewn, shall appear natural; but if this order be reversed, another mode of connection equally specious may be found or made.”¹³⁰

Uma enumeração de técnicas de oratória para a lista (*congeries, conglobatio, dinumeratio, distributio, enumeratio, expolitio, incrementum, ordinatio, partitio, synonymia*) está também presente na obra de Belknap,¹³¹ sublinhando ainda a importância da ordem na lista também no domínio da persuasão e do discurso público, a capacidade que algumas listas possuem de causar a impressão de progressão, crescimento, mergulho no detalhe.¹³²

Assim, mesmo as análises de listas que sublinham a importância da ordem dada no texto não devem ser, necessariamente, antitéticas de uma consciência do carácter central que a desordem tem na lista. Tanto Lawrence Buell como Benjamin Sammons, frisando repetidamente esse ponto, analisam e tomam em consideração questões de ordem nas listas, respectivamente, de Whitman¹³³ e Homero,¹³⁴ harmonizando estes dois aspectos contraditórios no seu discurso.

¹³⁰ Robert E. Belknap. *Op. cit.*, pp. 5-6.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 7-8.

¹³² Uma outra ponte entre a oralidade e a lista prende-se com a função da lista enquanto elemento mnemónico do texto, pois possibilitaria a memorização de uma grande quantidade de informação através da sua organização em forma de lista (e subsequente declamação). Este facto é frequentemente apontado como origem do catálogo épico, tanto que a obra multivolume *The Growth of Literature*, de Nora e Hector Chadwick, agrupa a maior parte dos catálogos de diversas culturas e contextos num capítulo intitulado “Antiquarian Learning”. Vd. H. Munro Chadwick e N. Kershaw Chadwick. *The Growth of Literature*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. A função mnemónica do catálogo épico tem vindo, porém, a ser posta em causa por outros estudiosos da lista, como o antropólogo Jack Goody. Para uma análise mais aprofundada das razões que justificariam o uso da narrativa em detrimento da lista num contexto de transmissão oral de informação vd. David Abram. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. Nova Iorque: Vintage Books, 1997, p. 120.

¹³³ Lawrence Buell. “Transcendentalist Catalogue Rhetoric: Vision Versus Form”. *American Literature* 40.3 (1968), p. 329.

¹³⁴ Benjamin Sammons. *Op. cit.*, p. 184.

O peso da ordem sobre a lista é aquilo que ela tem de comum com a narrativa, com a descrição e, na verdade, com todos os modos de discurso literários, pois deles é - em último caso - inalienável a linearidade da leitura e do discurso. A ordem, essencial no domínio da compreensão, da interpretação, da persuasão, constitui ainda, como vimos, uma preocupação indiscutível para o poeta. Mesmo que tal não seja tão claro, estaríamos perante uma leitura perversa do texto se ignorássemos por completo a intencionalidade da ordem que estrutura os elementos: os textos que aqui analisamos são, como já referimos, fruto de distância crítica e não de possessão, como a Sibila e, por isso, não seria admissível que a importância da ordem fosse diminuída.

O que nos interessa, contudo, é a referência que a lista faz a esse estado primordial de atemporalidade e caos. Por essa razão, mais importante do que continuar a procurar pistas para a significação de determinada ordem em determinada lista, tratemos então de perceber como é que o discurso da ordem se pode referir à desordem. É, mais uma vez, num dos momentos de maior importância do texto fundador de Barney, que encontramos a teorização da possibilidade de referência da lista a uma outra forma de ordenar. Reutilizando a separação de Roman Jakobson entre metonímia e metáfora, sintagmático e paradigmático, Barney coloca a lista no segundo grupo, do discurso metafórico ou paradigmático:

A metonymic or syntagmatic mode of discourse progresses by associating adjacent things, especially things in temporal and causal sequence, like the syntax of a sentence. (...) Metaphoric or paradigmatic discourse associates things non-temporally, quasi-spatially. (...) Metonymies are sequential, metaphors substitutional; metonymies regularly specify the thing by what it is or does, metaphors by what it is not.¹³⁵

Esta citação, que serviria perfeitamente os propósitos do último capítulo e da definição do espaço em branco, serve-nos agora para compreender que é precisamente devido à forma como cada elemento da lista se (não) liga um ao outro - uma característica que é independente da ordenação quer no momento da escrita, quer no momento da interpretação - que a lista pode reservar para si a possibilidade de se desordenar, em constante refutação e conflito com ordens impostas pelo texto ou pelo leitor. Reserva para si a possibilidade de ser lida na direcção inversa ou até alternadamente,

¹³⁵ Stephen A. Barney. *Op. cit.*, p. 193.

persistindo sempre - citando mais uma vez Barney - a imagem de uma organização *vertical*, a que a própria etimologia de *catálogo* não é alheia.¹³⁶

A não existência de uma relação temporal ou causal abre a possibilidade de a lista se referir a esse estado de desordem. Mais do que isso, a lista pode, à semelhança do que ocorre com o infinito, representar esse estado de desordem, objectivamente. Podem também referir-se ao que está distante da percepção humana, precisamente porque mesmo o tempo diacrónico necessário à visão, à audição (o intervalo entre a fonte e a percepção, entre sensações diferentes, de forma a ser possível distingui-las) é abolido enquanto medida, mesmo no momento do registo desse tempo fugidio, no qual o processo de ordenar é sempre necessário, como demonstra Ulisses e lamenta Borges.

Para terminar, e para resumir, da mesma forma que a narrativa pode ser *desordenada* e, contudo, referir-se a um estado de organização (por exemplo, na história de detectives em que o início está presente apenas no fim), a lista pode ser *ordenada* referindo-se ao segredo da soma dos seus elementos como residindo na desordem. Citando Rimbaud, fazendo da desordem do espírito uma nova forma de ordenar, tornando-a sagrada,¹³⁷ que é outra forma de dizer, trazendo-a para a esfera daquilo que, afinal, é mais humano. E, contudo, a pergunta a que ainda não respondemos: “negar a sucessão temporal”; será mais do que apenas “desesperos aparentes e consolos secretos”?¹³⁸ Aonde nos leva a lista e o mundo que dá a ver? Começemos, então, por este tempo fora-de-tempo, o tempo da desordem e da revelação que a lista procura representar.

3.2. *Ut pictura poesis*

Alongando-nos um pouco nos exemplos, focando-nos, agora, apenas naqueles que constituem o *corpus* deste trabalho, é possível encontrar, logo à partida, uma consciência clara de uma entrada num *outro tempo*. Em *Nuit de l'Enfer*, e apesar de toda a intencionalidade (“J’ai avalé une fameuse

¹³⁶ Do grego κατάλογος, “enrolment, register, catalogue” em particular a partícula κατά: “Prep. with gen. or acc.: downwards.” Vd. “κατάλογ-ή” e “κατά” in *Greek-English Lexicon*. 9ª Ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.

¹³⁷ *Saison*. “Nuit de L’Enfer”, p. 230.

¹³⁸ Jorge Luis Borges. “Nova Refutação do Tempo”. *Obras Completas: 1952-1972*. Vol. 2. Lisboa: Editorial Teorema, 1998, p. 145.

gorgée de poison.”¹³⁹), por detrás de uma revelação que não pretende apanhar o poeta de surpresa, Rimbaud encontra-se, subitamente, num estado de espírito de cuja chegada não deu conta:

Ah çà! l’horloge de la vie s’est arrêtée tout à l’heure. Je ne suis plus au monde. — La théologie est sérieuse, l’enfer est certainement en bas — et le ciel en haut. — Extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes.¹⁴⁰

Não é só a exclamação, a referência ao relógio parado ou a súbita consciência de um outro tipo de lógica¹⁴¹ mas também a curta lista - apenas três elementos - que parece surgir como mãos em concha nas quais a areia se esvai. Sublinhemos ainda, citando David Abram, que o funcionamento de um relógio implica sempre um tempo racionalizado: “the implacable tick-tock of the clock’s internal mechanism (...) lent auditory force to the Aristotelian sense of time as a countable series of discrete now-points.”¹⁴² O relógio que pára ou que deixa de fazer ruído indicia outra qualidade de tempo.

Na peça de Eliot é também esta consciência aguda de uma experiência que se situa neste *outro tempo* que afecta as mulheres da Cantuária. Se decidíssemos insistir um pouco mais na ordem que nos é apresentada (na mesma lista que já referimos) em *Murder in the Cathedral* como contra argumento de uma diferença entre a percepção *normal* e a desta revelação, serão as próprias mulheres que apresentam a contradição entre a aparente clareza e ordem da enumeração e a memória da sua experiência, quando afirmam, sobre o que lhes foi revelado, que se encontra “out of time, / An instant eternity of evil and wrong.”¹⁴³ Contra a ilusão dos sentidos a que também ajudam os limites da linguagem, estamos perante a entrada noutra tempo, um tempo fora-de-tempo.

Uma outra forma de representar esta falibilidade de uma análise ou interpretação que assentasse no tempo como constante e homogéneo, além da simples declaração de dele estarmos fora, pode ser, como faz Whitman (mas também Rimbaud, por exemplo, no já citado “Mauvais Sang”) a declaração de que o sentido e inspiração para a sua poesia advém, precisamente, da diluição do Tempo que não corre em nenhum sentido:

¹³⁹ *Saison*. “Nuit de L’Enfer”, p. 220.

¹⁴⁰ *Saison*. “Nuit de L’Enfer”, p. 221.

¹⁴¹ Teológica. Também em “Enfance”, em *Illuminations*, há “une horloge qui ne sonne pas”. Vd. *III*. “Enfance”, p. 256.

¹⁴² David Abram. *Op. cit.*, p. 295n24.

¹⁴³ *MitC*, 2.417-8, p. 83.

I know that the past was great and the future will be great,
 And I know that both curiously conjoint in the present time,
 (For the sake of him I typify, for the common average man's sake, your sake if you are
 he,)
 And that where I am or you are this present day, there is the centre of all days, all races,
 And there is the meaning to us of all that has ever come of races and days, or ever will
 come.¹⁴⁴

Estabelecemos a possibilidade de a lista, enquanto forma ordenada, ser capaz de se referir a um estado de desordem e vimos, agora, como esse estado é sentido e descrito pelo poeta como uma entrada noutra qualidade de tempo, uma que não obedece a regras a que a linearidade da lista enquanto ordem fosse capaz de corresponder satisfatoriamente. Muito menos o seria, contudo, um modo de discurso que assentasse nas regras da causalidade ou da cronologia.

Ainda não esclarecemos, no entanto, as razões que levam à necessidade de recorrer a um modo de discurso que possua uma relação especial com o tempo da revelação. Por outras palavras, se já nos servimos dos textos para mostrar como esta experiência é *sentida* como atemporal ou fora-de-tempo (e como a lista pode corresponder à desordem), resta-nos procurar as razões que levam à necessidade de atribuir à revelação essa mesma existência fora das leis do tempo humano. Iremos, assim, ao encontro do centro da questão deste capítulo, que também é a origem de todos os problemas que temos vindo, até agora, a abordar: a questão da percepção na revelação e na lista.

A primeira parte da resposta relaciona-se com o carácter temporário ou até instantâneo da revelação. Em termos mais práticos, como diz William James, “mystical states cannot be sustained for long”.¹⁴⁵ Contudo, este carácter efémero da revelação levanta alguns problemas caso a coloquemos no mesmo plano da experiência humana do tempo. Se é o infinito - ou a sua sugestão - que é experienciado pelo poeta, então encontramos-nos decididamente diante de uma experiência que, mesmo sendo fugaz, precisa de se situar fora-de-tempo, visto que aparenta conter muito mais do que caberia numa determinada duração. Este aspecto avassalador da revelação faz também parte dos seus

¹⁴⁴ LoG. “With Antecedents”, p. 193.

¹⁴⁵ William James. *Op cit.*, p. 381.

relatos, sob a forma, por exemplo, do medo, como quando Vishnu finalmente dispersa a sua imagem infinita e a visão mágica de Arjuna:

— ‘Ao contemplar a Tua amável forma
humana, ó Djanárdana, já sinto
calma, e muito lentamente recupero
consciência e também meu estado normal.’¹⁴⁶ (XI.51)

Este receio é comum à revelação, não se afastando, neste ponto, da resistência à vertigem do irrepresentável que já referimos no último capítulo. Por outras palavras, poderíamos dizer que Deus precisa de transmitir muita informação ao poeta mas que a exposição humana ao divino não pode ter a duração necessária para uma apreensão completa de toda esta informação. Arjuna necessitaria de uma apreensão *humana* que mostrasse uma coisa de cada vez, por ordem, organizada. Só a sua declaração nos permite imaginar o que lhe teria acontecido, não tivesse Vishnu regressado à sua forma anterior, num movimento que interrompe, assim, a queda vertiginosa no inefável. Se o tempo é dilatado, numa geografia espaço-temporal alternativa,¹⁴⁷ de forma a não fechar permanentemente os olhos do poeta, voltamos, necessariamente, ao problema dos sentidos, desencadeado pela necessidade de tomar em consideração uma percepção de outra ordem. Contudo, no *Bhagavad-Guitá*, existia já o aviso de que aquilo que Arjuna estava prestes a contemplar não o faria com os seus olhos humanos, mas sim com “olhos divinais”.¹⁴⁸

A segunda parte da resposta, encontramos-la precisamente no problema da percepção: é devido à persistência da metáfora da visão¹⁴⁹ na lista da revelação, ou na procura de uma explicação para este fenómeno, que estabelecemos uma das pontes mais interessantes deste problema, que encontra a sua formulação no *Laocoon* de Lessing e na sua separação estrita entre a pintura e a poesia, o mundo

¹⁴⁶ B-G. XI.51, p. 211.

¹⁴⁷ Que é, afinal, nada mais que o espaço-tempo sagrado de Mircea Eliade, ainda que a revelação não possa entrar no plano ritualístico da sua refundação por não se caracterizar como uma acção de transformação - sacralização - do espaço profano. A lista e a sua leitura, por outro lado, podem ter precisamente essa função. Tocaremos, brevemente, nesse ponto no próximo capítulo.

¹⁴⁸ B-G. XI.8, p. 195.

¹⁴⁹ Principalmente da visão. Veremos, contudo, que esta experiência se caracteriza precisamente por uma certa ambiguidade da percepção, na qual a visão é, afinal de contas, apenas uma aproximação a uma percepção sem descrição possível satisfatória.

das acções visíveis e permanentes, da justaposição, e o mundo das acções visíveis progressivas, da sucessão.¹⁵⁰ Segundo Lessing, a pintura, pela sua composição, implica a simultaneidade, restando-lhe a exploração de “un seul instant de l’action”.¹⁵¹ A poesia, essa sim, é capaz de descrever uma acção no tempo. Chegamos, admitindo por momentos esta divisão, ao centro da questão. Porque se esta aliança da revelação e do seu registo entre a impressão de uma fuga ao tempo e a metáfora da percepção sensorial - principalmente visual - encontra refúgio e a sua explicação em Lessing, não devemos esquecer, contudo, que os exemplos que analisamos não se tratam de pintura mas sim de literatura. Se falam de visão almejando pela atemporalidade, fazem-no recorrendo justamente ao modo mais primitivo da sucessão (que Lessing coloca precisamente no campo do tempo): a lista. Podemos, desta forma, conceber a revelação através da lista como aquilo que torna problemática esta separação estrita. O título desta secção, que cita Horácio,¹⁵² representa sucintamente esse desafio de reaproximar aquilo que parece ser uma relação polar, entre o sincrónico e o diacrónico ou, no nosso caso, a percepção na revelação e a sua ordenação em lista.

Se somos, agora, capazes de compreender como é que a lista pode satisfazer essa necessidade de desordem que advém da atemporalidade da revelação, compreendemos também porque é que esta última é, necessariamente, atemporal. Em primeiro lugar porque contém mais informação do que aquela que seria possível transmitir no espaço de tempo que dura. A informação da revelação extravasa a própria revelação. Portanto, nada pode ser mostrado, no sentido visual que a palavra implicaria, ao poeta. Em vez disso, é um conhecimento que lhe é implantado. É esta a única forma, aliás, de incorporarmos também neste processo o infinito e o inefável como fazendo parte do conteúdo da revelação e como elementos de resistência ao seu registo.

Assim, é, acima de tudo, a particularidade da percepção *na* experiência da revelação que (porque distorce os conceitos de linearidade e ordem da leitura e do discurso) influencia a percepção *da* experiência da revelação. Esta última afigura-se, como temos vindo a mostrar, como participando

¹⁵⁰ Gotthold Ephraim Lessing. *Laocoon*. Paris: Hermann, 2002, p. 119.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Horácio. *Arte Poética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984, p. 109.

num outro tempo, impregnada de uma (des)ordem resistente - à primeira vista - à representação e, finalmente como altamente problemática no momento do registo. Mas, e este é o ponto fundamental desta secção, começamos já a ser capazes de pensar a capacidade da lista para representar a desordem como trunfo indispensável para se tornar mimese, não só dessa mesma desordem que caracteriza a revelação, mas da sua própria existência fora-de-tempo que é, também, aquilo que a torna inordenável. Ou seja, as mesmas condições que levam Lessing a postular a pintura como existindo num único instante de acção podem ser transpostas para a lista, fazendo uso das mesmas palavras. Como demonstram Barney e Sammons, mesmo enquanto discurso literário, a lista facilmente se inscreve nesse mundo da justaposição, não da sucessão. Torna-se, assim (e para utilizar o quadro esboçado por Lessing) ponte entre literatura e pintura, estranha a ambos porque é, essencialmente, espaço de representação de uma realidade que lhes é alheia enquanto experiências humanas, objetivas ou, dizendo de outra forma, pertencentes ao universo da percepção humana enquanto física newtoniana:¹⁵³ tempo aristotélico e espaço euclidiano. O mundo invisível da revelação é o mundo do paradoxo e do relativismo: todos os tempos convergem no presente e até o espaço perde o seu carácter absoluto (“je voyais très franchement une mosquée à la place d’une usine”¹⁵⁴). *A posteriori* restam apenas aproximações e metáforas, como o conceito de *ver*. Façamos, então, um desvio pelos sentidos. Verificaremos que a questão da percepção está no centro deste problema, motivando a procura de novas expressões e modos de discurso que sejam capazes de registar a revelação atemporal do inefável.

3.3. *Un raisonné dérèglement de tous les sens*

A questão da percepção mística é, além de complicada pela inevitável inescrutabilidade do inefável, sempre fonte de confusão caso pretendamos elaborar uma correspondência directa entre os sentidos envolvidos na revelação e aqueles que fazem parte do seu registo. Que tipo de ver é o de

¹⁵³ “Absolute, true and mathematical time, of itself and from its own nature, flows equably without regard to anything external... Absolute space, in its own nature, without regard to anything external, remains always similar and immovable...” Isaac Newton *apud* David Abram. *Op. cit.*, p. 200.

¹⁵⁴ Saison. “Délires II”, p. 230.

“Starting From Paumanok” (“See, ploughmen ploughing farms”¹⁵⁵) ou d’*O Aleph* (“vi cachos de uvas, neve, tabaco, listas de metal”¹⁵⁶)?

Mais do que a simples inefabilidade, a que já nos referimos, e que se reporta ao conteúdo, este problema dos sentidos assenta em dois aspectos distintos que, contudo, terão origens semelhantes: a atemporalidade da experiência da revelação, por um lado, e a dificuldade de fazer corresponder a percepção mística a um qualquer tipo de visão física ou humanamente apreensível. Sobre o primeiro já esclarecemos algumas questões, sem, contudo, abordarmos directamente a questão da percepção. Começamos, assim, pelo segundo, que, por sua vez, se encontra ainda no campo da reflexão acerca da experiência mística em termos mais gerais.

Sobre este desafio de comunicação, poderíamos citar, mais uma vez, as palavras de William James: “its quality (...) cannot be imparted or transferred to others”¹⁵⁷. Se, quer nas palavras de James, quer na forma como as tratámos anteriormente, nos referíamos ao conteúdo da revelação, não será difícil imaginar que um dilema de inefabilidade semelhante assombre o próprio método usado para perceber este conteúdo.

Porém, vale a pena alongarmo-nos um pouco neste aspecto e tentar perceber de que falam as mulheres da Cantuária no momento em que, precedendo a lista-revelação, avisam: “I have smelt them, the death-bringers, senses are quickened / By subtile forebodings;”¹⁵⁸ Se o coro fala em sentidos e logo a seguir nos leva numa espiral descendente¹⁵⁹ que passa pelo olfacto, paladar, audição, visão e tacto, em nada esta atenção ao detalhe nos deve levar a pensar que se trata de uma experiência sensorial que, como diria William James, nos é directamente transmitida. Indo um pouco mais longe: da mesma forma as mulheres do coro afirmam que os seus sentidos estão apurados mas não devemos, por essa razão apenas, esperar que a palavra *sentidos* se refira aqui a uma qualquer percepção natural ou humana. Foram aguçados por “subtile forebodings” e, na revelação que se seguirá, não há razão

¹⁵⁵ *LoG*. “Starting From Paumanok”, p. 28.

¹⁵⁶ *AL*, p. 646.

¹⁵⁷ William James. *Op. cit.*, p. 380.

¹⁵⁸ *MitC*, 2.205-6, p. 73.

¹⁵⁹ “I have seen / Rings of light coiling downwards, descending” in *MitC*, 2.220-1, p. 74.

para nela ver apenas uma sucessão ordenada de sensações mas sim uma descida ao caos e à confusão. Todos os sentidos são activados na revelação do coro.

O efeito de *sinestesia caótica* é mais análogo ao sonho de Bottom de *A Midsummer Night's*

Dream:

BOTTOM. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was. (...) The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, not his heart to report, what my dream was.¹⁶⁰ (4.1)

Shakespeare não só complica o excerto original de S. Paulo,¹⁶¹ à luz daquilo que nos dizem as mulheres da Cantuária, como faz incidir um holofote sobre um dos problemas essenciais da percepção mística. A sinestesia caótica do coro não implica apenas a activação de todos os sentidos mas, mais importante, como descobriria Rimbaud, a impossibilidade de os destrinçar e categorizar. A possibilidade de imaginar uma nova forma de perceber de que fala, por exemplo, S. João da Cruz - um sentido divino, por assim dizer -, revela ser, afinal, a simples sinestesia que a neurociência moderna conhece e que Bottom descreve: a associação de um sentido a outro (correspondendo, assim, à etimologia de sinestesia¹⁶²). Abre ainda uma outra possibilidade (a que chegaremos no final do capítulo), caso desejássemos descobrir na sinestesia da percepção mística uma forma pré-conceptual de perceber o mundo, mais próxima de uma - hipotética - linguagem da verdade, chave desse diálogo secreto.

Precisamente na obra de Rimbaud, no âmbito da reflexão sobre o sentido da sua actividade poética, o caos dos sentidos oferece-se não apenas como consequência mas como condição de acesso ao estado de iluminação. Assim o explica na, já citada, carta a Paul Demeny: “Le Poète se fait *voyant*

¹⁶⁰ William Shakespeare. “A Midsummer Night's Dream”. *The Complete Works of Shakespeare*. Ed. Peter Alexander. Londres: Collins, 1989, p. 217.

¹⁶¹ “But as it is written, Eye hath not seen, nor ear heard, neither have entered into the hearth of man, the things which God hath prepared for them that love him”. 1 *Corinthians* 2:9 in *The Holy Bible: Authorized King James Version*. Citamos a versão da *King James Bible* para sublinhar as semelhanças entre os textos visto que, caso a inspiração do dramaturgo inglês fosse efectivamente a carta de Paulo aos Coríntios, a *King James Bible* seria a fonte mais provável.

¹⁶² Do grego σύν (“with, along with, together, at the same time”) com αἴσθησις (“sense-perception, sensation”). Vd. “σύν” e “αἴσθη-άνομαι” in *Greek-English Lexicon*. 9ª Ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.

par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*.”¹⁶³ Com Rimbaud regressamos à pergunta inicial, impossível de ignorar até no momento da escolha do termo *voyant*:¹⁶⁴ o que é este ver, este ouvir, de que sentidos falamos quando usamos estas palavras?

O problema do *tipo* de percepção durante a experiência mística é comum a grande parte da literatura religiosa que sobre ela reflecte. S. João da Cruz escreve:

y así, aunque más gana tuviese de decirlo y más significaciones trajese, siempre se quedaría secreto y por decir, porque, como aquella sabiduría interior es tan sencilla y tan general y espiritual, que no entró al entendimiento envuelta ni paliada [con] alguna especie o imagen sujeta al sentido, de aquí es que el sentido e imaginativa, como no entró por ellas ni sintieron su traje y color, no saben dar razón ni imaginarla para decir algo della; aunque claramente ve que entiende y gusta aquella sabrosa y peregrina sabiduría;¹⁶⁵

Mesmo dentro do conjunto de listas que constituem o objecto de estudo deste trabalho, cujo objectivo passa, na maioria dos casos, por uma enumeração de sensações e sentidos potencialmente simpáticos ao leitor, permanece o aviso sobre a impossibilidade de efectuar a correspondência entre que está escrito e o mundo real. Da mesma forma, e por razões semelhantes, o *ver de olhos fechados* surge como um lugar-comum.¹⁶⁶ O caso mais claro será, porventura, o já referido do *Bhagavad-Guitá*, no qual Arjuna vê de duas formas diferentes sendo que, sobre a segunda, Krixna alerta-o: “Mas, não Me podes ver, com os teus humanos olhos; / portanto, dar-te-ei uns olhos divinais”.¹⁶⁷ Quer se trate de uma condição de acesso ou de uma reacção instintiva, mantém-se a expressão da inefabilidade das sensações como o fechar dos olhos exteriores para ser capaz de captar de forma adequada o que está prestes a ser revelado. Correndo o risco de nos perdemos em citações e representações da mesma experiência, voltáramos a Richard Crashaw, citado no segundo capítulo, ou ao belíssimo resumo de

¹⁶³ Rimbaud. *Op. cit.*, p. 346.

¹⁶⁴ É interessante notar, como o faz Suzanne Bernard nas suas observações sobre a carta que Rimbaud escreve a George Izambard (que contém a primeira instância do termo), que Rimbaud encontra pela primeira vez na obra *Qain* de Charles Marie René Leconte de Lisle a palavra *voyant* que, na obra, se refere precisamente a Thogorma, portador de um sonho profético. Vd. Rimbaud. *Op. cit.*, p. 546.

¹⁶⁵ San Juan de la Cruz. *Vida y Obras Completas de San Juan de la Cruz*. Madrid: La Editorial Católica, 1964, p. 599.

¹⁶⁶ Por exemplo, a visão de Adão, em *Paradise Lost*: “So deep the power of these ingredients pierced / Even to the inmost seat of mental sight / That Adam now enforced to close his eyes” (XI.417) in John Milton. *Paradise Lost*. Ed. Gordon Teskey. Nova Iorque: Norton & Company, 2005, p. 271.

¹⁶⁷ *B-G*, XI.8, p. 195.

Dante no Empíreo: “Oh abbondante grazia ond’ io presunsi / ficcar lo viso per la luce eterna, / tanto che la veduta vi consunsi!”¹⁶⁸

Poderíamos perguntar-nos se não é a insistência nos sentidos uma simples consequência das limitações da linguagem e de tudo o que é humano e, portanto, se o tempo gasto a analisar esta insistência num paradoxo não será tempo perdido. Ou, por outras palavras, se existe neste problema algo que seja pertinente para falar de listas em vez de uma sucessão interminável de referências. Borges, enfadado, julga ver, antes da contemplação do Aleph, “ostentação verbal” na procura incessante de Daneri pelo termo exacto: “onde antes escrevera ‘azulado’, agora abundava em ‘azulino’, ‘azulenco’ e até mesmo ‘azulilo’.”¹⁶⁹ O problema é o mesmo que William James postulava como condição do inefável - a sua inexpressibilidade - e talvez por isso seja tão confortável socorrermos-nos das palavras que contra ela escreve o poeta. Mas, não sendo possível saltar esta barreira de uma correspondência perfeita, tentemos descobrir o modo como a lista lida com ela.

A solução para o problema de evocar aquilo que, ainda que relacionado com uma experiência dos sentidos ou visual, não é capaz de a mimetizar completamente surge de diversas formas. O recurso ao caos sinestésico da visão do coro em *Murder in the Cathedral* é uma delas. Analisámos, no capítulo anterior, a forma como um dos elementos da lista se foca no sabor dos elementos apresentados mas que estes, no entanto, são apresentados e descritos pelo coro através de características que activam outros sentidos, como o tacto através da referência à lisura da pele. Este confronto entre dois sentidos é fulcral na construção da sensação de repulsa que o coro transmite e que o espectador sente, como vimos. O mesmo se passa, com objectivos distintos, na associação entre visão e som das vogais de Rimbaud, também ela sinestésica.

Existe ainda a justaposição de todos os elementos da lista que os torna, mesmo sendo estritamente classificados segundo a sensação a que se referem, passíveis de serem comparados nos mesmos termos e que, no caso da peça de Eliot, serve a construção do horror como algo que está

¹⁶⁸ Dante Alighieri. *Op. cit.*, p. 884.

¹⁶⁹ *Al.* p. 642.

deslocado do seu espaço natural, do mundo natural corrompido e do sagrado profanado. Versos como “incense in the latrine, the sewer in the incense”¹⁷⁰ funcionam precisamente porque não é possível olhar para eles sem o desregramento dos sentidos que vem sendo articulado.¹⁷¹

Noutros casos verificamos o recurso à solução contrária, à escolha de determinados termos e à diluição dos sentidos numa linguagem que legitimará alguma dúvida sobre a natureza da percepção. Já referimos a lista de “Enfance” de Rimbaud que, com o seu *Il y a*, captura a ambiguidade e paradoxismo da lembrança que irrompe na mente do poeta e exorta à inspiração. Mas até no método da hipotipose da poesia barroca é a lista, e a mesma ofuscação do sentido da visão, que permitem a Tomaz Pinto Brandão fazer o mesmo que Rimbaud, com outro objectivo. Neste caso, o texto refere-se a um objecto que existe, uma estátua. E contudo a anáfora de “ei-lo” (e a forma da lista) permite-lhe entrar no mesmo domínio do paradoxo e do inefável sem perder de vista o objecto do poema:

Ai de ti pobre Cupido,

 Ei-lo uma estátua de pedra;
 ei-lo uma figura de ouro;

 ei-lo pobre, e ei-lo rico;
 ei-lo cego, e ei-lo torto;
 em mil visages o vejo¹⁷²

No fundo as partículas “ei-lo” ou “il y a”, porque são ambíguas, permitem nada mais que a mesma justaposição que já referimos, a convivência daquilo que só pode pertencer ao mesmo grupo dentro da lista, no espírito da definição de Belknap, segundo o qual as listas seriam “frameworks that hold separate and disparate items together.”¹⁷³ Mas se, nestes casos, a ambiguidade da expressão evidencia a impossibilidade de destrinçar a natureza clara da percepção, o mesmo pode ser ser

¹⁷⁰ *MitC.* II.240, p. 74.

¹⁷¹ No caso de *Murder in the Cathedral*, a promessa de uma revelação perversamente sinestésica ocorre logo na primeira fala da primeira cena: “Now I fear disturbance of the quiet seasons: / Winter shall come bringing death from the sea, / Ruinous spring shall beat at our doors, / Root and soot shall eat our eyes and our ears”. *MitC.* I.30-3, p. 24.

¹⁷² Tomaz Pinto Brandão. “A Uma Fonte, Que Secou, Tendo Em Cima Uma Estátua De Cupido, Foi Assunto Académico” *apud* Natália Correia. *Antologia da Poesia do Período Barroco*. Lisboa: Moraes Editores, 1982, p. 264.

¹⁷³ Robert E. Belknap. *Op. cit.*, p. 2.

conseguido através da sua omissão por completo: opção frequente no caso de Whitman. “Our Old Feuillage”,¹⁷⁴ fornecer-nos-ia, aqui, um exemplo perfeito mas nunca é difícil, em *Leaves of Grass*, encontrar até o desejo explícito de transmitir uma sensação puramente sinestésica. Em “Roots and Leaves Themselves Alone”, os odores da floresta são descritos como “breast-sorrel and pinks of love” e a exortação final é “if you bring the warmth of the sun to them they will open and bring form, color, perfume, to you”.¹⁷⁵

O caso da *Ilíada* e do *Bhagavad-Guitá* é particular e é necessário referi-lo antes de avançar. Se no segundo encontramos, como já vimos, uma preocupação explícita com a percepção durante a revelação - ausente do Catálogo das Naus -, em nenhum destes textos a lista é capaz de se configurar como modo de discurso que, directamente, como faz em Rimbaud ou Eliot, acuse e reflecta acerca do seu - e da revelação - carácter paradoxal. No *Bhagavad-Guitá*, encontramos uma preocupação explícita com as contradições inerentes à percepção mística:

Com teu olhar abarca o universo inteiro
com suas coisas móveis e imóveis
unificadas no Meu corpo, ó Grão Gudákêsha,
e tudo o mais que tu desejas ver.¹⁷⁶ (XI.7)

Imediatamente antes de Vishnu conceder a Arjuna uma visão “divinal”, a razão para a impossibilidade de usar a sua percepção humana é claramente apresentada como um obstáculo à contemplação da totalidade (inserida na mesma metáfora da semente que caracteriza o inefável). Contudo, apesar de toda a reflexão que a precede, não há muito na lista que demonstre quer este problema em particular quer todos os outros que temos vindo a analisar. A lista em si acaba por ser incapaz de desenvolver as questões levantadas pelo diálogo que a contextualiza.

O caso é ainda mais complicado na *Ilíada*. Além dos versos da invocação da Musa, pouco nos é dito acerca do que o poeta pensa e sente a respeito da percepção mística. Existe, no entanto, a marca visual que antecede a invocação, na qual a multidão é descrita como se Homero a observasse das

¹⁷⁴ LoG. “Our Old Feuillage”, pp. 138-42.

¹⁷⁵ LoG. “Roots and Leaves Themselves Alone”, pp. 103-4. Vd. Lawrence Buell. *Op. cit.*, pp. 326-7.

¹⁷⁶ B-G. XI.7, p. 195.

muralhas troianas. Indo um pouco mais longe, poderíamos até ver na sua descrição essencialmente visual (referindo como se posicionam os soldados, quem se destaca, etc...) alguma confusão sinestésica, em particular, na comparação dos soldados com “moscas examineantes / que zumbem através da propriedade do pastor”.¹⁷⁷ É, aliás, este posicionamento do olhar que servirá de contexto a uma outra breve enumeração, no canto seguinte: Helena, a pedido de Príamo, aponta e descreve alguns heróis das fileiras gregas.¹⁷⁸ Um (frágil) termo de comparação poderia ser construído a partir destes dois exemplos. Porém, a verdade é que, quer na *Ilíada* quer no *Bhagavad-Guitá*, ainda que pequenas reflexões vão sendo construídas, a lista ainda surge como pouco mais do que uma consequência natural desses problemas. Temos de nos afastar dos dois textos representantes da Antiguidade neste trabalho para encontrarmos, mais do que reflexões e inquirições sobre a condição da experiência da revelação seguidas de uma lista, uma verdadeira aliança entre esta última e a revelação.¹⁷⁹

Será na poesia de Whitman e Rimbaud que, mais do que ser o reflexo, quase como se fosse consequência natural e inevitável, desse incessante filosofar, a lista se revela como solução para o problema do tempo e da percepção, incorporando-os e sobre eles discursando quer através da forma quer através do conteúdo. Em “The Sleepers”, a lista, como forma, passa de reflexo (consequência quase automática) a auto-reflexiva:

I wander all night in my vision,
Stepping with light feet, swiftly and noiselessly stepping and stopping,
Bending with open eyes over the shut eyes of sleepers,
Wandering and confused, lost to myself, ill-assorted, contradictory,
Pausing, gazing, bending and stopping.

How solemn they look there, stretch'd and still,
How quiet they breathe, the little children in their cradles.

¹⁷⁷ *Ilí.* II.466-83, p. 61.

¹⁷⁸ *Ilí.* III.161-242, pp. 78-81.

¹⁷⁹ É importante sublinhar, contudo, que não é assim para todos os casos nem todas as listas da Antiguidade possuem aquilo que, injustamente, podemos apelidar de pobreza no momento de registar o caos sinestésico e atemporal sob a forma da lista. *O Cântico dos Cânticos* é um exemplo perfeito também de uma relação que, por ter substituído ao longo da história a amada por Deus, alarga as aplicações da lista enquanto registo de uma experiência mística e, senão divina, pelo menos amorosa.

The wretched features of ennuyés, the white features of corpses, the livid faces of
 drunkards, the sick-gray faces of onanists,
 The gash'd bodies on battle-fields, the insane in their strong-door'd rooms, the sacred
 idiots, the new-born emerging from gates, and the dying emerging from gates,
 The night pervades them and infolds them.¹⁸⁰

Nesta citação, a lista daqueles que são visitados pela visão de Whitman ocupa apenas a terceira estrofe. Porém, logo desde o primeiro verso, somos lembrados do paradoxo do olhar universalista de Arjuna. Porque se iniciamos a viagem do olhar de Whitman com uma indicação da sua duração (ignoremos, inclusivamente, a ambiguidade desta indicação), este tempo rapidamente se irá dissolver na percepção whitmanesca que tudo abarca. Noutros textos, como “Salut au Monde!” (em versos como “I see Christ eating the bread of his last supper”¹⁸¹), já se torna claro que o olhar do poeta de *Leaves of Grass* não vê só através do espaço mas também através do tempo. Mas em “The Sleepers” a percepção que Whitman regista não é apenas dessa natureza. Ele não observa um ponto no espaço ou no tempo (ainda que distantes) mas sim todos os tempos e todas as durações. A sua visão noturna, não por acaso será “contradictory”, todos vê e todos compara, na forma da lista.¹⁸² E, mesmo com a demora necessária para observar aquilo que descreve como solenidade, essa visão faz ainda lembrar Lessing e o Laocoonte, quando fixa no tempo, enumerando, “the livid faces of drunkards”. Desta forma, “stepping and stopping” não é uma expressão de hesitação, mas da condição paradoxal do tempo e da percepção na revelação e na lista. Não só por causa do inefável, ela deve mover-se sem nunca sair do mesmo sítio. Só assim pode esta visão deter-se em todos estes tempos distintos e inconfundíveis: o instante cristalizado, o tempo da respiração e o tempo profundo da vida e da morte.

Nesta experiência atemporal os dilemas da natureza perceptiva quase deixam de fazer sentido. Só é possível entender a experiência transcendente de Whitman se completarmos efectivamente o

¹⁸⁰ *LoG*. “The Sleepers”, p. 325.

¹⁸¹ *LoG*. “Salut au Monde!”, p. 116.

¹⁸² Um efeito que fará com que muitos atribuam aos catálogos de Whitman uma agenda democrática. Vd. Lawrence Buell. “Catalogue Rhetoric”. *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1973, p. 167.

caminho que temos vindo a fazer: deixar de considerar o tempo ou a percepção como linhas orientadores ou como termos de comparação.

Citámos uma grande porção do poema de forma a incluir o verso “The night pervades them and infolds them.” O verso que confirma a lista como terminada - por agora - não deixa de lembrar o primeiro e confirma, dessa forma, a autêntica ambiguidade dessa indicação da duração. A noite, toda uma noite, transforma-se em todas essas modalidades de tempo e democratiza-as. Nenhuma, na verdade, dura mais do que as outras, no modo fora-de-tempo da lista; a envolvência no tempo equivale à sua dissolução. Esta aparente contradição esboça os contornos do próximo capítulo porque dá os primeiros passos na direcção que Whitman confirmará, mais adiante no poema, quando diz “I dream in my dream all the dreams of the other dreamers, / And I become the other dreamers”:¹⁸³ a dissolução, afinal, de tudo, incluindo do Eu.

Regressemos também à definição de descrição, como “uma conjugação entre tempo e acto perceptivo, aquele pressupondo variabilidade, este postulando apreensão.”¹⁸⁴ Temos vindo, para a lista da revelação, a constatar o oposto: o abandono do tempo e do espaço como guias da representação da experiência original. Efectivamente, pelas suas características, a descrição implicará tempo e, acima de tudo, um ponto de vista daquele que percepçiona, como, citando *A Fenomenologia da Percepção* de Mearleau-Ponty, demonstra Helena Buescu:

Não estamos, pois, no reino das simultaneidades, pela simples razão de que nenhuma percepção e nenhuma descrição são simultâneas: pelo contrário, ambas explicitam de forma consistente como “ver o espaço exige tempo”. A simultaneidade pertence ao mundo em-si, “o ser indivisível que não muda”; a partir do momento em que esse mundo se constitui para o sujeito, através da percepção, as simultaneidades terão fatalmente de se transformar em sucessividades, pelas quais esse sujeito tem acesso ao mundo.¹⁸⁵

Ora, como Whitman mostra através das capacidades da justaposição da lista (que são também de des-hierarquização), esta não fala em simultaneidade *apenas* - porque considerar o simultâneo é considerar o tempo aristotélico (e posteriormente newtoniano) feito, precisamente, de uma *sucessão*

¹⁸³ LoG. “The Sleepers”, p. 326.

¹⁸⁴ Helena Carvalhão Buescu. *Op. cit.*, p. 197.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 229.

de *agoras* - mas sim do abandono total do tempo aristotélico (mas também do espaço euclidiano) como estrutura mental e do universo. Esta diferença fundamental na concepção da experiência mística (lista) e da experiência perceptiva (descrição) está também na origem da diferença profunda que o sujeito adquire em cada uma. O mundo da descrição “postula a presença de um sujeito que, colocado num determinado espaço/tempo, constitui esse mundo também como um universo espaço-temporal, e dele faz parte integrante.”¹⁸⁶

Regressando à justaposição dos versos acima referida - “I wander all night in my vision, (...) The night pervades them and infolds them.” -, esta desemboca, como vimos, no abandono do Eu como diferente e separado do Universo. Fazendo lembrar o mesmo sentimento de *envolvência*, Borges termina o seu ensaio “Nova Refutação do Tempo” com uma curiosa - e famosa - aparente inversão da sua tese central até então: “O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio”.¹⁸⁷ Negar o tempo é, diz ele, negar o próprio Borges que, infeliz e inevitavelmente, terá de continuar a ser. Lamento semelhante é feito por Camilo Pessanha, desta vez, à mesma efemeridade e resistência à representação da percepção, não sendo possível deixarmos de notar a persistência da mesma imagem da água que passa e tudo arrebatava:

Imagens que passaes pela retina
 Dos meus olhos, porque não vos fixaes?
 Que passaes como a agua cristalina
 Por uma fonte para nunca mais!...

 - Porque ides sem mim, não me levais?
 Sem vós o que são os meus olhos abertos?¹⁸⁸

O apelo às imagens que dá início ao poema é invertido no último verso citado, tal como em Borges, revelando que, afinal, a persistência, num das imagens e no outro do tempo, é aquilo que também os faz persistir enquanto indivíduos. A revelação, ainda que, inevitavelmente, o seu registo a isso esteja vedado, constitui-se precisamente do mundo em-si, do objecto inefável absoluto, de todo

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Jorge Luis Borges. “Nova Refutação do Tempo”. *Obras Completas: 1952-1972*. Vol. 2. Lisboa: Editorial Teorema, 1998, p. 145.

¹⁸⁸ Camilo Pessanha. “Imagens Que Passaes Pela Retina”. *Clepsydra*. Lisboa: Relógio de Água, 1995, p. 102.

o infinito e atemporal que nos é impossível de conceber. E a lista, como seu modo de discurso privilegiado, desenvolve-se no sentido oposto ao que a motiva e, contudo, nega aquilo que a move. A condição de acesso a essa experiência é também, conseqüentemente, o abandono do Eu, daquele que regista.

David Abram, partindo também d'A *Fenomenologia da Percepção*, sublinha, por outro lado, o carácter eminentemente sinestésico da experiência “primordial” do ser-humano:

Although contemporary neuroscientists study “synaesthesia” - the overlap and blending of the senses - as though it were a rare or pathological experience (...), our primordial, preconceptual experience, as Merleau-Ponty makes evident, is inherently synaesthetic. The intertwining of sensory modalities seems unusual to us only to the extent that we have become estranged from our direct experience (and hence from our primordial contact with the entities and elements that surround us)¹⁸⁹

Todas as inquirições e dilemas do poeta, sobre representação e registo, tornam-se questões que simbolizam e reactualizam o processo de afastamento do Homem de uma experiência primordial, pré-conceptual. Qualquer separação estrita entre pintura e poesia, qualquer esboço de espaços e tempos absolutos, seria, assim, equivalente ao progressivo isolar de um Eu, perpetuamente distante dessa experiência sinestésica e atemporal que é, afinal, a da revelação. Esta última vem, por outro lado, reafirmar-se como o espaço desse contacto pré-conceptual com o mundo, concepção, aliás, que em tudo se enquadra nas descrições que dela fazem os textos que aqui analisamos, quer na sua vertente divina quer enquanto inspiração poética, e posteriormente indistinguíveis. Todas sublinham, afinal, o potencial *criador* (e portanto explosivo ou, como já vimos, irradiante) da revelação.

A separação estrita entre corpo e mente presume (e exige) espaço e tempo absolutos. Estes últimos são, porém, alheios à experiência mística da revelação, da mesma forma que ela será sempre impossível de se traduzir perfeitamente em literatura. Nesse sentido, a história da escrita e do alfabeto fonético, do ideal platónico, da inscrição de um Eu observador num mundo absoluto (em que tudo, não existindo em-si, só se constitui enquanto percepção) são também contos de advertência sobre a dificuldade crescente de representar essa outra modalidade da experiência humana.¹⁹⁰ A lista

¹⁸⁹ David Abram. *Op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁰ David Abram, *Op. cit.*, pp. 107-15.

constitui-se como modo de discurso mais próximo da origem da percepção, da linguagem, do divino, do sonho, da criação. Enquanto possível representação, surge como um mapa e um *set* de instruções que, porque é capaz de diluir tempo e espaço, representar o infinito e a experiência sinestésica, é capaz de indicar o caminho de regresso a essa versão primordial da experiência humana, mais próxima do divino mas também, como veremos de seguida, de tudo aquilo que rodeia o poeta e, contudo, lhe é, enquanto objectividade em-si, inacessível. Abandonando o Eu, a lista propõe um caminho impossível para o absoluto, para a verdade e, finalmente, como desejava Whitman, em direcção ao Outro.

4. O eu e o outro

A lista (mesmo a que não se refere à revelação) implica formas distintas de pensar e relativizar a presença do Eu - aquele que faz a lista - no objecto que, através da lista, ele pretende representar. O grau de participação daquele que faz a lista de uma revelação é sempre fruto de um perpétuo jogo e reflexão, que, através do nosso *corpus*, se vem complexificando, desde a entrega total de Homero, passando pelo desejo de Whitman, ao receio dessa entrega pela parte de Borges. A relação que o Eu estabelece *com* e *através* da lista e do modo de listar torna-se, assim, num dos centros de discussão em redor dos quais a lista orbita - tal como o inefável - e sobre os quais é capaz de filosofar. Porque é registo *a posteriori*, esta reflexão implica pensarmo-nos a nós próprios diante do Outro, pensar a possibilidade e condições desta relação e, mais importante, a possibilidade de comunicar.¹⁹¹ No entanto, trata-se, agora, não de procurar o modo de discurso que seja capaz de registar a revelação, mas sim aquele que seja capaz de dar a quem a regista a autoridade suficiente para o fazer, ultrapassando os obstáculos daquilo que é, por todas as razões que temos vindo a analisar, também inacreditável. A relativização da participação do Eu no registo tornar-se-ia, assim, essencial, pois implicaria também a desresponsabilização daquele que viu e que agora regista, conferindo ao registo a *auctoritas* necessária para equilibrar as incredulidades que a condição humana, naturalmente, nele deposita.

A dissolução do Eu, fruto da experiência mística, encontra uma possibilidade de registo na capacidade que a lista tem de nela inscrever, mesmo se de forma precária, a presença do sujeito que

¹⁹¹ Esta é, de qualquer forma, uma das preocupações de Homero ou Borges: a comunicação efectiva de algo inacreditável. Como explica André Kukla, incorporando o problema da dissolução do Eu, é também da ordem do *topos* do inefável aquilo que é incomunicável: “unreportability is a type of ineffability - it’s another way of constructing the claim that something ‘can’t be said.’ (...) Unreportable facts can’t get in because writing them down makes them false.” in André Kukla. *Op. cit.*, p. 149. Não podemos explorar aqui em detalhe o problema da *unreportability* e a relação problemática que estabelece com a dissolução do Eu no estado místico. Limitamo-nos às características da lista que emulam estes aspectos. Kukla, porém, contextualiza a discussão precisamente no mesmo eixo em que o faremos neste capítulo: a diferença entre o registo como comunicação da experiência ou como caminho para uma revelação, relacionando-a com os paradoxos inevitáveis de considerar a dissolução do Eu como consequência ou condição da entrada no estado místico. Vd. André Kukla. *Op. cit.*, pp. 149-57.

a compõe. É esta relação que analisaremos neste capítulo, começando pela conclusão natural do capítulo anterior: a dissolução do Eu na experiência mística.

4.1. Entre passividade e participação

Um dos textos a que menos atenção demos no último capítulo é *O Aleph*, sendo que não aprofundamos as questões do tempo e da percepção, como fizemos para os outros textos. Não se trata de esquecimento ou descuidado mas sim de reservar para ele um espaço de privilégio, no qual se distingue dos restantes textos pela reflexão profunda em torno da dissolução do Eu.

De certa forma, dentro do *corpus* deste trabalho, o texto de Borges marca o compasso de uma evolução da lista enquanto elemento capaz de auto-reflexão e auto-crítica relativamente às questões da inefabilidade, da percepção e, finalmente, da identidade. É ainda um encontro com os textos da Antiguidade, num movimento circular que é também um processo de questionar a revelação, a relação do poeta com a revelação e, finalmente, o papel que a lista tem nessa relação.

Mas, mesmo antes de avançar para uma análise dos textos, verificamos que, neste aspecto, continuamos sem nos afastar da obra de William James e, em particular, dos quatro pontos que caracterizam a experiência mística. Sobre o quarto - “passivity” - escreve James:

(...) the oncoming of mystical states may be facilitated by preliminary voluntary operations
 (...) yet when the characteristic sort of consciousness once has set in, the mystic feels as if
 his own will were in abeyance, and indeed sometimes as if he were grasped and held by a
 superior power.¹⁹²

O autor faz ainda a distinção entre este aspecto da experiência mística e a simples possessão “such as prophetic speech, automatic writing, or the mediumistic trance”,¹⁹³ representada neste trabalho pela Sibila de Cumas. Fazemos uso da mesma distinção mas acrescentamos ainda que esta passividade não surge apenas da forma que James indica: como consequência da experiência mística. O desaparecimento do Eu e a sua submissão ou dissolução pode ser consequência mas também

¹⁹² William James. *Op. cit.*, p. 381.

¹⁹³ *Ibidem.*

condição de acesso, pode ser o principal objectivo da revelação ou apenas um degrau numa longa viagem e, finalmente, pode ser desejável ou problemático ou ambos.

Contudo, uma distinção ainda mais importante reside no próprio termo que James escolhe para caracterizar o abandono da “vontade” que o místico sente durante a revelação: passividade. À semelhança do que temos vindo a fazer com os outros pontos que James enumera, procuremos agora examinar o tipo de dissolução do Eu implicado nos textos e compreender que é precisamente a polarização entre atitude passiva ou *participativa* que marca, também, os textos aqui analisados.

Na obra *Eu e Tu*, de Martin Buber (à semelhança do que já tínhamos notado a propósito de Merleau-Ponty e David Abram), existe uma separação entre dois modos de experienciar o mundo, (“Eu-Isso” ou “Eu-Tu”: “Duplo é o mundo para o homem de acordo com a sua dupla atitude.”¹⁹⁴) centrada na irredutibilidade da distância entre o Eu e aquilo que por ele é experienciado assim como o isolamento de um Eu que, subjectivamente, percepçiona:

Quem experimenta não participa simplesmente do mundo. A experiência está “nele”, e não entre ele e o mundo.

O mundo não participa da experiência. Deixa-se experimentar, mas não lhe importa nada, porque não contribui para ela e nada lhe acontece.

O mundo como experiência pertence à palavra fundamental Eu-Isso. A palavra fundamental Eu-Tu funda o mundo da relação.¹⁹⁵

O “mundo da relação” de Buber facilmente é associado à ideia de percepção como participação de Merleau-Ponty, em particular na concepção de uma experiência perceptiva como inerentemente recíproca.¹⁹⁶ Merleau-Ponty, como vimos no último capítulo, ajuda-nos a estabelecer uma relação entre a natureza sinestésica da percepção mística e o seu carácter pré-humano, no sentido em que é pré-conceptual, anterior à sua racionalização e isolamento enquanto experiência subjectiva. Se as semelhanças entre a experiência mística e o “mundo da relação” de Buber não são de todo inesperadas, não deixam de surpreender, por outro lado, as suas semelhanças com tudo o que caracteriza o modo do discurso da lista que temos procurado definir ao longo deste trabalho.

¹⁹⁴ Martin Buber. *Eu e Tu*. Prior Velho: Paulinas, 2014, p. 7.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 20.

O carácter inefável da percepção enquanto experiência sinestésica e paradoxal é exemplificado, no texto de Buber, pela diferença entre dois tipos de relação que o observador pode estabelecer com uma árvore. Esta última pode constituir-se, para o observador, como imagem, movimento, como espécie e exemplar - de carácter científico - e mesmo enquanto ideia, “somente em número, em pura relação numérica, e eternizá-la.”¹⁹⁷ “Mas”, nas palavras de Buber:

(...) também pode acontecer, por vontade e ao mesmo tempo por graça, que eu, ao contemplar a árvore, seja envolvido na relação com ela, e então ela deixa de ser um Isso. Assenhoreou-se de mim o poder da exclusividade.

(...) Tudo o que à árvore pertence está aí incluído: a sua forma e a sua mecânica, as suas cores e a sua química, a sua conversação com os elementos, a sua confabulação com a estrelas, e tudo numa totalidade.¹⁹⁸

O encontro entre as palavras de Buber e as características da lista continuam nas páginas seguintes.¹⁹⁹

As diferenças entre os textos de William James e Martin Buber são tão polarizáveis como, em si, polémicas. Retratam os dois lados de uma discussão que, longe de ser resolvida, vem sendo aperfeiçoada pela reflexão acerca da revelação e do próprio uso da lista nesse discurso. Cada um deles encerra em si um dos problemas do inefável de maior complexidade: o problema do Eu e sua dissolução. Mais do que reflectir acerca da representação da experiência mística, este problema põe em causa tanto o próprio poeta enquanto indivíduo que regista como (consequência deste dilema) a sua própria capacidade de registar a verdade.²⁰⁰ Procedamos ao esboço, então, desse breve panorama que nos levará do *Bhagavad-Guitá* a *O Aleph*, agora no contexto do conflito central do texto de Borges, já sugerido no final de “Nova Refutação do Tempo”: a identidade e a sua dissolução.

4.2. A dissolução do Eu, da Musa ao Aleph

Já tivemos oportunidade de referir, a propósito do *Bhagavad-Guitá* e *Leaves of Grass*, como o dissolver do Eu num movimento transcendente em direcção à totalidade faz parte da tese central de

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹⁹ A relação de Buber tocará em vários pontos que a aproximam da caracterização que aqui fizemos da lista: a negação da causalidade e do espaço newtoniano, pela atemporalidade e experiência inefável do tudo que é nada e ainda pelo *topos* do inefável que motiva a perseguição infindável da vertigem que compõe a lista.

²⁰⁰ André Kukla, *Op. cit.*, *loc. cit.*

ambos textos. Também referimos brevemente que, no caso da *Ilíada*, nenhuma destas questões é realmente abordada com a mesma profundidade ou, pelo menos, com um grau que justificasse uma análise mais atenta. Sublinhemos, porém, alguns aspectos importantes: a ideia de submissão da vontade do poeta à vontade divina - das Musas - está indubitavelmente presente na invocação do Catálogo das Naus. Homero substitui temporariamente a sua própria memória pela das Musas, que tudo sabem. A sua passividade é, assim, condição de acesso à revelação.

No entanto, sob a camada mística, a invocação das Musas esconde uma dupla faceta desta entrega da sua própria consciência e memória. Porque são a divinização da Verdade enquanto memória (histórica, mitológica, etc...) - “sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,”²⁰¹ - a dissolução da individualidade do poeta é condição de acesso mas também confirmação da presença da verdade da Musa na sua voz e nas suas palavras. Por outras palavras, abre, ao ouvinte, a porta da crença (quase *suspension of disbelief*) e ao poeta a porta da comunicação da verdade, ambos livres do fardo das limitações de quem regista a revelação. Para citar Benjamin Sammons: “Catalogue poetry seems ideally suited to epic poetry’s presentation of itself as a report of the past whose truth is guaranteed by those Muses whom the poet invokes at the beginning of his poem.”²⁰² Temos, desta forma, um dos temas centrais deste capítulo ilustrado perfeitamente pela relação entre Homero e a Musa. No entanto, esta relação é ainda a de uma entrega que não é nem desejada nem reflectida: é apenas necessária.

No *Bhagavad-Guitá*, a dissolução do Eu não é apenas uma condição de acesso à inefabilidade de Vishnu ou uma consequência dessa experiência mística. É, dessa forma atravessando todo o hinduísmo, o principal *objectivo* do Homem face à sua própria existência. O *Bhagavad-Guitá* é, afinal, também um texto que expõe os três caminhos para chegar a Vishnu, para atingir esse estado de eterna plenitude:

Concentra a tua mente em Mim, sê meu devoto
e sacrifícios faz em Meu nome, e inclina-te.
Assim, Comigo como o teu supremo alvo,

²⁰¹ *Ilí.* II.485, p. 62.

²⁰² Benjamin Sammons. *Op cit.*, p. 205.

A posição que Vishnu exige, neste excerto, a Arjuna - e a todos os leitores - é a de entrega total. Arjuna, como já vimos, não consegue atingir este estado numa primeira incursão, não suportando, efectivamente, a contemplação de Vishnu. O caminho que lhe é aconselhado é um que em tudo rima com o abandono como condição da revelação, que assim se transforma em filosofia de vida: agir sem apego pelas acções.²⁰⁴ Um contraste radical com o texto de Homero e que, no entanto, em tudo se adequa às necessidades de uma concepção do mundo que aprisione o Homem num mundo físico e, porém, ilusório,²⁰⁵ do qual a fuga é difícil mas necessária.

Vimos também no segundo capítulo como a dissolução - ou pelo menos relativização - do Eu marca o tom de *Leaves of Grass* de uma forma clara, logo desde os primeiros versos de “Song of Myself”. Em Whitman, o texto parece deslocar-se radicalmente de um extremo para o outro: ora é o leitor que se tornará Whitman - “what I assume you shall assume”²⁰⁶ - ora é Whitman que se transforma em tudo aquilo que é capaz de enumerar, numa espécie de vertigem que tudo consome: “In me the caresser of life wherever moving, backward as well as forward sluing, / To niches aside and junior bending, not a person or object missusing, / Absorbing all to myself and for this song.”²⁰⁷

Este movimento pendular furioso revela uma diferença fundamental em relação quer ao *Bhagavad-Guitá* quer à *Iliada*. Se qualquer um destes textos se adequaria na perfeição à descrição de William James - satisfazendo até a condição das invocações e preparativos que propiciam a revelação -, *Leaves of Grass* distingue-se profundamente pela simetria da relação que o poeta estabelece com o inefável, precisamente porque este último não é mais que o Outro e, assim, não pode nunca ser alheio

²⁰³ B-G. IX.34, p. 177.

²⁰⁴ B-G. XVIII.6, p. 273.

²⁰⁵ O mundo material como ilusão - *māyā* - é uma ideia central no pensamento hindu: “(...) In *Vedanta*, especially in *Advaita*, *māyā* comes to mean the universal illusion that veils the minds of humans” in Klaus Klostermeier. *A Concise Encyclopedia of Hinduism*. Oxford: Oneworld, 1998, p. 116. Admitimos que incorremos nalguma simplificação excessiva na descrição de *māyā* - conceito complexo - enquanto ilusão. Para contextualizar esta análise do *Bhagavad-Guitá*, servimo-nos desta definição simples, alertando, contudo, para a sua imperfeição. Vd. Jeaneane Fowler. *Perspectives of Reality: And Introduction to the Philosophy of Hinduism*. Brighton: Sussex Academic Press, 2002, pp. 5-7.

²⁰⁶ LoG. “Song of Myself”, p. 29.

²⁰⁷ LoG. “Song of Myself”, p. 38.

ao próprio poeta. Esta relação recíproca está patente nos versos que precedem o primeiro grande catálogo do poema...

What is commonest, cheapest, nearest, easiest, is Me,
 Me going in for my chances, spending for vast returns,
 Adorning myself to bestow myself on the first that will take me,
 Not asking the sky to come down to my good will,²⁰⁸

... assim como nos que o fecham: “And these tend inward to me, and I tend outward to them / And such as it is to be of these more or less I am, / And of these one and all I weave the song of myself.”²⁰⁹

A humanidade do próprio Whitman não lhe permite pensar-se a si próprio (mesmo apesar de toda a auto-confiança) como Deus. Por outro lado, ele é-o tanto como o são todos os humanos. Não é necessário pedir ao céu - ou às Musas ou a Vishnu - que desça até ele. A relação em que Whitman gostaria de se dissolver é recíproca, feita de Outros nos quais o Eu se revê: “and these tend inward to me, and I tend outward to them”.

Ao mesmo tempo que se constitui como observador, o poeta de *Leaves of Grass* sabe que é observado. Ao mesmo tempo que se incumbe de tudo cantar, ele sabe que, verdadeiramente, tudo na Natureza é música, e que tudo canta, inclusivamente, o próprio Whitman. Se, como vimos também no segundo capítulo, Whitman nega a Musa para se elevar a si próprio como fonte de inspiração,²¹⁰ só o pode fazer porque se dissolve a si próprio enquanto indivíduo isolado do tema da sua canção. “My tongue, every atom of my blood, form’d from this soil, this air”,²¹¹ escreve Whitman no início de *Leaves of Grass*. A sua própria língua, afinal, não é mais que o mundo a cantar-se a si próprio.

A diferença fundamental entre *Leaves of Grass* e a *Iliada* ou o *Bhagavad-Guitá*, neste ponto, é, então, a descoberta de um paradoxo que, para Whitman, se constitui como maravilhoso. A Musa é negada apenas como entidade estranha ao poeta e ao seu mundo. “Song of Myself”, o título, oferece-nos todas as respostas quando, no decurso da leitura, verificamos que a verdadeira surpresa e necessidade de cantar surge no momento da descoberta do significado místico da palavra *myself*.

²⁰⁸ LoG. “Song of Myself”, p. 39.

²⁰⁹ LoG. “Song of Myself”, p. 41.

²¹⁰ LoG. “Song of the Universal”, p. 181.

²¹¹ LoG. “Song of Myself”, p. 29.

O conceito de dissolução coloca-nos, assim, inúmeros problemas. Se Homero deve pôr de lado a sua memória e a sua língua para deixar as Musas por ele cantar e se Arjuna deve abandonar tudo aquilo que se constitui como desejo individual para apenas agir em direcção a Vishnu, Whitman abandona-se a si próprio para, porém, se reencontrar no Outro. Tal como Buber a descreve, a relação que Whitman estabelece é recíproca e simétrica. Homero e Arjuna têm, por outro lado, relações estritamente assimétricas com as suas revelações. Não deixam de ser relações mas, ainda que de forma imperfeita, adequa-se-lhes melhor a descrição de William James que ao texto de Whitman.

Contudo, e agora à semelhança dos dois textos da Antiguidade, a relação que Whitman procura é altamente desejável: é dela que nasce a verdade. Não só é desejável para o poeta como pretende também causar, no leitor, uma revelação semelhante. Whitman é capaz de questionar o problema da verdade e da sua comunicação face à forma como ele nos é apresentado na *Iliada* e no *Bhagavad-Guitá*. A verdade, e a autoridade para a encontrar e declamar, não estão nem ausentes da experiência humana nem dela escondidas. Pelo contrário, estão presentes naquilo que é mais simples, imediato e acessível, seja o Eu deitado e preguiçoso, seja a folha de erva que o Eu contempla. Para descrever a concepção que Whitman possui da verdade, profundamente diferente da de Homero, poderíamos citar David Abram: “It is a style of thinking, then, that associates truth not with static fact, but with a quality of relationship.”²¹²

Saltemos, agora, para *O Aleph*. Saltamos também Rimbaud e T. S. Eliot que, neste aspecto e com as respectivas particularidades, se posicionam entre os dois extremos articulados, por um lado, pela *Iliada* e o *Bhagavad-Guitá* e, por outro, por *Leaves of Grass*. Rimbaud prepara-se para a sua visão, o coro é acochado por ela. O poeta das *Illuminations* é, acima de tudo, um indivíduo à procura de uma voz original. As mulheres da Cantuária são uniformizadas numa massa humana que não faz mais do que observar e comentar (e profetizar). E, no entanto, Rimbaud preconiza um método poético para a humanidade (que aplica à sua própria poesia) enquanto o problema de Thomas Beckett é, como o de Arjuna, o da salvação pessoal primeiro e, só consequentemente, da humanidade.

²¹² David Abram. *Op. cit.*, p. 264.

Muito mais haveria a dizer (e alguma coisa diremos) sobre cada um deles mas é Borges que, num exercício de imaginação, articulará a pergunta fatal: o que fazer quando encontrar esse inefável que tudo é? Longe da passividade de Homero ou do desejo de Whitman, chegamos ao medo (irresistível e vertiginoso) de Borges do inefável, do mesmo autor que, noutro texto, escreve: “Aqui não está o meu pai, que me ensinou a descrever da intolerável imortalidade. (...) Aqui não estarei eu, que serei parte do esquecimento que é a frágil substância de que é feito o universo.”²¹³

O Aleph, mais do que os outros textos, apresenta-se como a narrativa de uma pessoa singular e particular. Muito antes da visão do Aleph se tornar o centro da acção, é a dor da perda que ocupa a mente do narrador. O início do texto sublinha, assim, um tom profundamente distinto daquele a que nos temos vindo a habituar, e que marcará a reflexão em torno da revelação n’*O Aleph*:

(...) notei que os painéis de ferro da Praça da Constituição tinham renovado não sei que anúncio de cigarros louros; o facto doeu-me, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita. Mudara o universo mas eu não, pensei com melancólica vaidade;²¹⁴

A personagem de Borges (que representa o próprio Borges), ao contrário de Whitman, não deseja ser tudo. É, aliás, o isolamento do Eu de tudo o resto (a queda em espiral na memória pessoal e dolorosa) que constitui o seu primeiro movimento. Neste sentido, o confronto com o Aleph marcará uma ruptura profunda com o que haviam sido, até aí, as intenções do narrador. O texto que contextualiza a visão não pode deixar de ser uma reflexão, como até agora nenhum dos textos possui, também das feridas que a revelação deixa no místico.

A visão do Aleph segue, em grande medida, o modelo que já examinámos para a revelação em termos gerais. Tal como em Homero (ou Rimbaud, ou Whitman), está intimamente ligada à inspiração poética: Daneri inspira-se no Aleph para escrever o seu próprio poema, intitulado “A Terra”, uma descrição de todo o planeta. Para isso, diz o próprio, a casa “era[-lhe] indispensável, pois num ângulo

²¹³ Jorge Luis Borges. “La Recoleta”. *Obras Completas: 1975-1985*. Vol. 3. Lisboa: Editorial Teorema, 2010, p. 470.

²¹⁴ *Al.* p. 638.

da cave havia um Aleph.”²¹⁵ Também a dissolução do Eu está presente, por exemplo, sob a forma de elemento da lista da visão de Borges: “vi num gabinete de Alkamaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente”.²¹⁶ Borges imagina-se a si próprio como observador sem volume na própria revelação: entre dois espelhos, só é possível vê-los reflectidos até ao infinito se não nos virmos a nós próprios. Fizesse a *Divina Comédia* parte do *corpus* deste trabalho, bastar-nos-ia o texto de Dante para compreender a diferença fundamental entre *O Aleph* e os restantes textos que aqui analisamos, relativamente à dissolução do Eu:

No segundo canto do “Paraíso” (v. 97), Beatriz propõe ao poeta uma experiência óptica: “Toma três espelhos e afasta dois igualmente de ti, posto o terceiro entre eles, mais distante, pela frente.” (...) A luz reflectida pelas três superfícies brilha com a mesma intensidade qualquer que seja a distância, ainda que a luz reflectida no espelho afastado seja mais pequena. Deste modo o Peregrino é iluminado de longe pela luz da primeira inteligência; (...) No final do poema, (...) os três espelhos da experiência óptica tornam-se espelhos da vida trinitária e fundem-se num único, ao qual o Peregrino se une. (...) Então, semelhança e visão identificam-se; a imagem reflectida desaparece: “Seremos semelhantes a Ele, porque o veremos tal como Ele é”, diz São João (1Jo, 3,2).²¹⁷

Se Dante olha o espelho como possibilidade de uma relação mediada que se converterá em experiência mística e uma integração do Eu no inefável, Borges vê nesta especulação que o espelho oferece uma questão perigosa, a que o poeta frequentemente se esquivava:

We must overcome such games (...) There ought to be shown a person entering into the crystal and continuing his illusory country, feeling the shame of not being but a simulacrum that night obliterate and daylight permits²¹⁸

²¹⁵ *Al.* p. 644. Existe, certamente, uma crítica implícita de Borges à diferença entre a verdadeira inspiração e aquela que motiva o poema de Daneri - que Borges repudia. Não a referimos, esperando dela dar uma vaga ideia no momento em que expusermos os problemas mais gerais de Borges em relação ao Aleph.

²¹⁶ *Al.* p. 647.

²¹⁷ Sabine Melchior-Bonnet. *História do Espelho*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016, pp. 174-5. Referimo-nos à *Divina Comédia*, também, pelo diálogo que o texto de Borges estabelece com o poema. Dos nomes das personagens ao tema central, a influência do texto medieval é, ainda que negada pelo próprio Borges, impossível de ignorar. Vd. John Thiem. “Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision”. *Comparative Literature* 40.2 (1988), pp. 97-121.

²¹⁸ Jorge Luis Borges *apud* Jaime Alazraki. “Outside and Inside the Mirror in Borges’ Poetry”. *Borges and the Kabbalah: And Other Essays on his Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 107.

Noutra formulação, o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* contém um dos excertos mais conhecidos e citados do autor: o momento em que Adolfo Bioy Casares declara que “os espelhos e a cópula eram abomináveis, porque multiplicam o número de homens.”²¹⁹

O Aleph distingue-se de todas as revelações até agora pela ênfase obsessiva na percepção visual. A primeira alusão ao fenómeno, por Daneri, descreve-o como “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos.”²²⁰ Nesta primazia do olhar na experiência mística, é o espelho que serve de imagem principal: além do exemplo que já referimos, o espelho surge ainda mais três vezes, numa lista que não chega a ocupar uma página.

Fazendo uma ponte entre os dois contos - *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e *O Aleph* -, é complicado considerar, como um dos temas d’*O Aleph*, o receio que Borges tem da sua própria multiplicação. Será o mesmo que dissolução? Se os espelhos são, para Borges, associados a uma multiplicação perversa, nenhum dos espelhos que o narrador vê no Aleph, contudo, reflecte a sua figura (“vi todos os espelhos do mundo e nenhum me reflectiu”²²¹). É precisamente na subtilidade do sentido desta *multiplicação* que reside o medo de Borges. Resumindo: o que Borges descobre no Aleph é o desdobramento da sua própria identidade, como Whitman ou Arjuna a descobriram. O medo e horror impõem-se à diluição que esse desdobramento implica, no qual Borges vê a sua própria aniquilação como inevitável. O mundo da totalidade e sem hierarquias, sem ordem, que o Aleph revela, é um mundo no qual, por tudo conter, não existe um Borges individual definido por tudo aquilo que Borges não é. *O Aleph* é também, assim, uma tese que desmonta todo o discurso que vinha sendo articulado nos - e entre os - textos que aqui analisamos.

É difícil, voltando momentaneamente a *Murder in the Cathedral*, não ver na escolha do coro como receptor da revelação divina o contorno de uma situação problemática para Eliot que, abordando o mesmo problema do *Bhagavad-Guitá*, o faz, porém, a partir do séc. XX. O carácter decisório de Thomas Beckett seria, porventura, incompatível com a mesma diluição da identidade

²¹⁹ Jorge Luis Borges. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Obras Completas: 1923-1949*. Vol. 1. Lisboa: Editorial Teorema, 1998, p. 447.

²²⁰ *Al.* p. 644.

²²¹ *Al.* p. 646.

individual que caracteriza o coro das mulheres da Cantuária, o único que tem acesso ao estado místico (ainda que não o compreenda totalmente). Contudo, se Eliot apenas contorna o problema, Borges procura encará-lo de frente, revelando o paradoxo que, até aí, permanecia escondido: não é possível ser Borges e, simultaneamente, ver o Aleph. São, pretende mostrar, realidades incompatíveis.

A reacção de Borges à contemplação do Aleph é, assim, completamente diferente da dos restantes textos. Certamente que, até neste aspecto, encontramos reacções diversas: também o coro fica assustado, assim como Arjuna. Contudo, aquilo que os assusta, num primeiro momento, é o carácter avassalador, maior que o humano, da revelação, o seu conteúdo que, sendo impossível de compreender totalmente, nos assusta, recorrendo a imagens impressionantes. Porém, apenas Borges se horroriza com as implicações da dissolução do Eu na revelação. Desdobrando-se em olhares infinitos capazes de tudo ver, ele compreende que não poderá nunca voltar a ser ele próprio, que o carácter incompleto e finito do ser humano é incompatível com a visão do inefável. Por outras palavras, para regressarmos ao tema central deste capítulo, que a dissolução do Eu na revelação é mais do que uma consequência, mais do que uma condição de acesso: é uma sentença de morte, porque anula a relação inicial, caracterizada pela existência de alguém que olha.

O conto termina precisamente no mesmo sítio - Praça da Constituição - onde o narrador se preocupa pela primeira vez com o esquecimento natural de tudo o que morre, neste caso da sua amada Beatriz, de quem o universo se afasta. O sentimento, porém, não é o mesmo:

Na rua, nas escadarias, da Praça da Constituição, no metro, pareceram-me familiares todas as faces. Tive medo de que não restasse uma só coisa capaz de surpreender-me, tive medo que jamais me abandonasse a impressão de voltar. Felizmente, depois de algumas noites de insónia, agiu outra vez sobre mim o esquecimento.²²²

Regressando a Martin Buber, é difícil - à primeira vista - articular a posição de Borges com a do filósofo israelita. O narrador d'*O Aleph* parece descobrir um caminho secreto que o desenvolvimento natural de todo o desejo do transcendente desbrava. Acrescenta ainda que esse caminho leva à terrível aniquilação daquilo que nos torna humanos e não divinos: a persistência da finitude, da incompletude,

²²² Al. p. 647-648.

do esquecimento.²²³ Ora, será precisamente na descoberta de uma outra forma de relação com o transcendente capaz de impedir essa vertigem fatal que, afinal, os textos de Borges e Buber encontram uma solução semelhante.

Para concluir esta análise um pouco mais demorada da problemática da dissolução do Eu nos vários textos, digamos apenas que Borges, afinal de contas, está em muitos aspectos mais próximo das origens da lista, da *Ilíada* e do *Bhagavad-Guitá*, e que a sua advertência se refere à intensidade do desejo que caracteriza, por exemplo, *Leaves of Grass*.

O aspecto em que podemos sentir Borges mais próximo de Homero é precisamente um retorno ao carácter principalmente utilitário da revelação e da lista. Como vimos, também Borges vê na revelação, na sua forma benéfica e pacífica, uma fonte de inspiração poética. É o desejo de nela nos abandonarmos e nos incorporarmos que dá origem ao desespero que marca o tom do final do conto. Viver afastado de Deus, desejando a ele voltar, é o paradoxo que define a revelação e a condição humana. Borges adverte para a existência desta contradição, lembrando que, infelizmente, é nela que temos de encontrar uma forma de viver.

Homero, por outro lado, vai ao e vem do plano divino da revelação da Musa, trazendo de volta a possibilidade de fazer poesia. À sua semelhança, como descobre Rimbaud, é uma dança, entre a individualidade e a dissolução do Eu, que deve caracterizar o mundo da revelação. A ida, a visão, deve incluir em si a possibilidade de regresso:

Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!²²⁴

Longe da entrega total de Whitman, *O Aleph* é quase um conto moral, no qual Borges adverte para a deslocação perversa do desejo da revelação como desejo poético para o desejo da revelação como desejo de integração no inefável, como desejavam Arjuna e Whitman. Mais do que o regresso

²²³ A lista é um modelo recorrente de caracterização e auto-reflexão no universo da obra - principalmente poética - de Jorge Luis Borges, sendo que, por motivos de espaço, não o podemos analisar aqui em detalhe. Vd. Jaime Alazraki. "Enumerations as Evocations: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry". *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986, pp. 149-57.

²²⁴ Rimbaud. *Op. cit.*, p. 346.

necessário para não cair na vertigem, o mundo da experiência mística, lembra Borges, é um mundo do qual o ser humano volta com um dever poético para com o Outro. Poderíamos dizer que Borges compreende, mais do que apenas instintivamente, todas as implicações dos “riscos da mistura” entre o sagrado e o profano, assim como a natureza ambígua desta relação, tal como a descreve Roger Caillois:

O individuo não pode aproximar-se [do mundo do sagrado] sem pôr em movimento certas forças de que não é senhor e perante as quais a sua fraqueza se sente desarmada. Todavia, sem o seu recurso, não há ambição que se não veja votada ao fracasso. Nelas reside a fonte de todo o sucesso (...) Mas deve-se recluir, ao solicitá-las, ser a sua primeira vítima.²²⁵

É também neste ponto, afinal, que a sua filosofia se articula com a de Buber: o mundo da relação é o da eterna viagem, mas nunca o da verdadeira chegada:

Três são as esferas em que se institui o mundo da relação. (...) A terceira é a vida das essencialidades espirituais. A relação está envolvida aqui numa nuvem, mas revela-se, é invisível e gera linguagem. Não ouvimos nenhum Tu e, no entanto, sentimo-nos chamados, respondemos - criando, pensando, agindo: com o nosso ser expressamos a palavra fundamental, sem conseguirmos dizer Tu com a nossa boca.²²⁶

Regressamos, assim, ao tema central deste trabalho: a revelação e a possibilidade do seu registo sob a forma da lista. Vimos como a dissolução do Eu faz parte de um discurso entre a revelação e a inspiração poética (que também é a lista enquanto registo). Vejamos, agora, como a lista lida com cada um destes aspectos e lhes dá resposta: a dissolução do Eu, em primeiro lugar, e as suas possibilidades, como diria Buber, geradoras de linguagem e de mundos.

4.3. A lista paradigmática e o poeta criador

Terminada esta análise mais aprofundada dos diferentes modos (e consequências) da dissolução do Eu na revelação, resta-nos agora ver como é este aspecto da revelação transposto para o modo da lista. Veremos como ele está relacionado com uma das características da lista que mais se tem evidenciado no decurso deste trabalho: a sua relação íntima com o absoluto. Ao longo deste trabalho, temos vindo a descrever a relação entre a lista e o absoluto: a capacidade desta de representar, por

²²⁵ Roger Caillois. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 25.

²²⁶ Martin Buber, *Op. cit.*, pp. 10-1.

exemplo, o infinito e a desordem, conceitos dos quais é, enquanto forma, antitética, ainda que os represente objectivamente. No caso da revelação esta capacidade é fundamental: o poeta não só tem que ultrapassar o problema de dizer o indizível como este problema é ainda complicado pela inevitável subjectividade do discurso e da percepção humana. Trata-se aqui do mesmo problema de incomunicabilidade (“unreportability”) que referimos no início do capítulo.

Benjamin Sammons explora em detalhe este aspecto da lista no catálogo homérico, na sua análise daquilo a que chama a função paradigmática do catálogo:

Indeed, we have found throughout that paradigmatic reasoning is central to the rhetorical form of catalogues. (...) In this sense, all the catalogues mentioned have a function that can be called paradigmatic, since each constructs a world which is supposed to be governed by the same rules as the world in which speaker and interlocutor live and act.²²⁷

Esta observação pode ser generalizada para a a lista. O catálogo paradigmático na *Ilíada* e na *Odisseia* é, não por acaso, frequente em falas de personagens cujo objectivo é persuadir (recordamos a lista de Barney das técnicas de oratória). Não se trata aqui de persuasão através do encadeamento lógico de argumentos, mas sim do uso da lista enquanto construtora de modelos paradigmáticos. Encontramos a mesma função noutras listas e noutros contextos como, por exemplo, o histórico discurso de Martin Luther King Jr. - “I Have a Dream” - que, para marcar o início de uma longa lista, pergunta: “There are those who are asking the devotees of civil rights, ‘When will you be satisfied?’”²²⁸

Não existe, nesta lista, qualquer conexão entre os diferentes elementos, qualquer articulação lógica que vise comprovar um argumento final. Existe apenas a lista e, através da lista, a representação de uma realidade objectiva (ainda que, como sabiamente nota King, o olhar subjectivo não a capte) através de uma lista das razões que o impedem, e aos seus apoiantes, de se considerarem “satisfeitos”. Martin Luther King Jr. - pastor da Igreja Baptista - pertence à mesma tradição que Whitman tinha ajudado a fundar, o tom parenético que marca, ainda hoje, a retórica americana, quer no domínio da

²²⁷ Benjamin Sammons. *Op. cit.*, p. 208.

²²⁸ Martin Luther King Jr.. “Martin Luther King, Jr.: I Have a Dream”. *American Rhetoric*. www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihavedream.htm.

política quer no da religião. Mas a função paradigmática da lista é independente dessa tradição. Encontramo-la também, por exemplo, no discurso de Winston Churchill (cujo título, “We Shall Fight on the Beaches”,²²⁹ é retirado precisamente da lista que o fecha) ou no monólogo de John of Gaunt em *King Richard The Second*.²³⁰ Cada um deles representa uma Inglaterra distinta (quase opostas, a primeira heróica e a segunda trágica), recorrendo à mesma capacidade paradigmática da lista e do catálogo que Sammons analisa na épica de Homero. Tal como Martin Luther King Jr. nota, a eficácia deste método reside precisamente no abandono da sua própria perspectiva subjectiva. O cenário que ele desenha resiste ao olhar individual e subjectivo, precisamente aquele que seria capaz de negar a América que King descreve, o olhar dos que questionam os activistas dos direitos civis, a quem o orador se dirige.

Através da lista a realidade objectiva pode ser representada pelo orador que se liberta, assim, do peso da sua própria subjectividade. Esta primeira associação entre a lista como forma e a dissolução do Eu sugere ainda a possibilidade que o modelo abre na aproximação ao Outro. O discurso de King não é para os que estão conscientes de todas estas realidades e casos: os que questionam os activistas certamente não estariam. Abre, sim, a possibilidade de quem quer que empatize com um elemento o possa extrapolar para os outros, mudar a sua opinião acerca daqueles que a sua experiência pessoal desmente pela força do paradigma que a globalidade do conjunto representa.

A lista de Martin Luther King Jr. parece partilhar, com as listas deste trabalho, pouco mais do que a escolha do modo de discurso. Estas últimas têm objectivos variados, desde o místico ao literário ao filosófico, enquanto a lista de King está inserida, principalmente, num contexto político, do domínio da retórica e da persuasão. As semelhanças, contudo, são mais interessantes: além do tom a que Whitman também recorre, tanto o poeta americano como Homero - no Catálogo das Naus - se servem da lista para definir, respectivamente, uma ideia de América e Grécia. Contudo, a semelhança mais importante reside na dissolução do Eu que King identifica como fundamental para a construção

²²⁹ Winston Churchill. “We Shall Fight on the Beaches”. winstonchurchill.org.
winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/we-shall-fight-on-the-beaches/.

²³⁰ William Shakespeare. “King Richard the Second”. *Op. cit.*, II.1, p. 454. Sublinhamos, apenas a título de curiosidade, a frase com que John of Gaunt inicia o monólogo: “Methinks I am a prophet new inspir’d.”

de uma lista capaz de comunicar, de forma eficaz, uma determinada realidade. Em cada um dos casos, não se trata de executar um retrato perfeito de uma América qualquer mas sim de ultrapassar um problema essencial de comunicação: como comunicar uma realidade subjectiva construindo-a como universal?

Tal como temos vindo a demonstrar, a lista refere-se ao absoluto de diversas formas. É, contudo, na dissolução do Eu que, mais uma vez, encontramos uma relação particularmente profunda entre a lista e a revelação. Por um lado, trata-se de mimetizar a experiência mística na qual, como vimos, o Eu sofre um processo de diluição. Por outro lado, este mesmo processo é essencial no domínio da persuasão, da comunicação eficaz de uma realidade alheia à percepção natural do receptor. Permite ao interlocutor criar um mundo de objectividades e remover a sua própria influência dessa realidade, fazendo uso quer das características da lista para se referir ao absoluto, quer das possibilidades de interacção também com o leitor ou ouvinte: a desordem, por exemplo, não é mais do que o convite à reordenação. Da mesma forma, a infinitude da lista finita não é mais do que o convite à participação, à construção conjunta - guiada pelo interlocutor - de uma realidade intersubjectiva, à descoberta do que não está lá mas, porque a lista propôs um paradigma sólido, podia estar.

A dança que Homero faz com a Musa, e que Borges recomenda como método benéfico para lidar com a experiência mística, não é mais do que o convite à criação poética também pela parte dos seus ouvintes. É neste ponto que regressamos à experiência da revelação, a que a lista alude, como uma experiência que é, em primeiro lugar, de participação e reciprocidade, como mostram Merleau-Ponty e Buber. Só a sua condição enquanto objectividade é que lhe permite ser também um espaço de participação. Não poderia ser outra afinal, a intenção do poeta que descreve uma revelação. Como mostra Rimbaud, esta está sempre, em último caso, fora de nós, e outros devem vir para, connosco, a completar. Não esqueçamos quer o convite de Whitman ao ouvinte, quer uma das funções que, tradicionalmente, é atribuída ao Catálogo das Naus: estimular o entusiasmo de uma assembleia que, escutando, ouve o nome da sua terra natal e seu herói.

Também a relação entre a revelação e a criação poética se torna, assim, clara. Buber resume-a, evocando a harpa de Shelley:

Eis a eterna origem da arte: uma forma enfrenta o homem e, por ele, quer tornar-se obra. Não é produto da sua alma, mas aparição que se lhe depara e dela reclama a força criativa. Trata-se de uma ação essencial do homem: se ele a realizar, se proferir com todo o seu ser a palavra fundamental à forma que aparece, jorra então a força criativa, surge a obra.²³¹

Mas é também neste aspecto, no jorrar da linguagem, que se completa o triângulo entre estes dois elementos e a lista. Já tocámos, brevemente, neste aspecto quando falámos do espaço em branco em redor do qual orbitam, como cometas, os elementos que compõem a lista. Somos agora capazes, contudo, de estabelecer uma relação igualmente forte entre a lista e a criação poética, e não apenas por imposição da relação entre esta última e a revelação. David Matthews, acerca de uma lista de anões na *Edda Poética*, alude a esta capacidade da lista, mesmo na sua forma mais básica:

It is self-creating (...). Its unfolding as a list points to one basic condition of poetry: that it creates lists of things that make metrical sense even where they make little other sense. And its conclusion expresses satisfaction with the result, suggesting that the poet, at least, feels he has done his job of creation: he has brought these dwarfs, and his poem, into being and they will last as long as anyone is left to read it.²³²

Relembramos outro exemplo paradigmático: a criação do mundo, no Génesis, depende, afinal, da sua enumeração.

A revelação é o espaço de eleição da inspiração poética, como o mostra Homero. Borges, retomando esta atitude, afasta o desejo humano da experiência mística *em si*, demonstrando que o desejo de incorporação e dissolução do Eu de Dante e Whitman é perigoso, precisamente por ser impossível. O mundo da relação de Buber - que em tanto se assemelha à lista - postula um retorno à condição humana de constante confronto face ao Outro. Se a revelação é, momentaneamente, a experiência do Outro absoluto, é na necessidade de a registar - comunicar - que encontramos o Outro acessível: aquele que também está em nós e que é capaz de, connosco, receber e colaborar nesse projecto de criação poética. A revelação e a lista da revelação são, assim, processos criativos de

²³¹ Martin Buber. *Op. cit.*, p. 14.

²³² David Matthews. "Enlisting the Poet: The List and the Late Medieval Dream Vision". *Style* 50.3 (2016), p. 282.

construção conjunta do plano místico e divino, ao qual eternamente almejamos. Mas é no processo em si, em direcção ao Outro, para ele escrevendo e declamando que, lembra Borges, nos descobrimos enquanto seres humanos e, enquanto seres humanos, nos completamos. Ou, nas palavras do místico alemão Angelus Silesius, compreender que ser o poema implica precisamente um processo constante de reinvenção e criação, um processo ao qual a dissolução do Eu é, porque fora da esfera humana, fatal: “Friend you have read enough. If you desire still more, / Then be the poem yourself, and all that it stands for.”²³³

A lista é o modo de discurso do paradoxo, do objectivo subjectivo, do finito inefável, do atemporal ordenado. Como não seria o seu declamar, o tornarmo-nos na lista para o Outro, vermos também, não enquanto seres absolutos, mas como inevitáveis paradoxos? Paradoxos entre o humano e o divino, ladrões de uma árvore mas não da outra, eternamente buscando a revelação do inefável, sabendo que a sua concretização reside na relação finita com o Outro, nosso semelhante, a única na qual, afinal, somos capazes de nos descobrirmos a nós próprios. O desejo de permanecer no mundo da revelação, por outro lado, no mundo da totalidade, não oferece mais do que solidão. É um desejo impossível, no qual a dissolução do Eu implica a impossibilidade de regresso, uma existência no limbo, para longe da vida em confronto com o Outro e, consequentemente, para longe de nós próprios.

²³³ Angelus Silesius *apud The Rider Book of Mystical Verse*. Ed. J. M. Cohen. Londres: Rider, 1983, p. 238.

Conclusão

Na corda bamba
entre silêncio e silêncio
a proximidade de Deus²³⁴

O funâmbulo deste *haiku* de José Tolentino Mendonça converteu-se, ao longo deste trabalho, num equilibrista entre vertigem e vertigem. No entanto, a vertigem da queda no inefável das palavras infinitas não corresponde, como vimos, a uma maior capacidade de comunicar, mas sim a uma viagem sem regresso, a mesma que tanto preocupava Borges, que não era capaz de se libertar do sentimento de voltar. Também a lista, como tão bem nos recorda Homero, resulta deste equilíbrio que é, por sua vez, uma mistura entre humildade e sabedoria: a sua verdadeira lição é que para ousar cantar melhor - ou mais - do que a Musa se deve antes de tudo invocá-la, entrelaçando a nossa voz na sua.

O poema lembra-nos ainda que é o silêncio a resposta a que os que fazem a dança entre a lista e a revelação, entre a poesia e a sua origem sobre-humana, se devem habituar e na qual devem aprender a viver. Como forma de fixar a revelação e forma literária, a lista reveste-se de paradoxos: é o infinito finito, o atemporal ordenado. Também assim nos lembra que, como tudo o que é inefável, Deus só pode estar na vizinhança da lista e de todos os que conseguem, momentaneamente, o equilíbrio, a dança, o divino feito palavra. “But what then of writing?”,²³⁵ pergunta David Abram. A mesma interpelação podia ser feita agora que pomos os últimos pontos finais.

A ideia de lista como interrupção da narrativa, como um elemento estranho que nos arranca, momentaneamente, do texto (e, mais importante, da história) manteve-se intacta, forte o suficiente para motivar, como tem feito desde o estudo de Hector e Nora Chadwick, de 1932,²³⁶ novas inquirições, perguntas e análises. Um impulso semelhante inspirou, originalmente, esta mesma tese.

Se demonstrámos alguns dos objectivos individuais e específicos da lista como, por exemplo, o seu acesso privilegiado a uma faceta particular da experiência humana (neste caso, a representação

²³⁴ José Tolentino Mendonça. *A Papoila e o Monge*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 28.

²³⁵ David Abram. *Op. cit.*, p. 273.

²³⁶ Por exemplo: “in these two cases therefore we see an encroachment of antiquarian interest upon the heroic story.” in Chadwick, H. Munro e N. Kershaw Chadwick. *Op. cit.* Vol. 1, p. 276.

da revelação), regressamos, no entanto, à interrupção. A lista insiste em constituir-se como interrupção do texto narrativo, como o corpo estranho que exige uma tomada de consciência de nós próprios enquanto leitores e do acto de leitura, porque tudo nela é antitético dessa experiência temporal e causal. Assim, por mais versões que o tentem desmentir através de novos esforços de interpretação (e o número de versões sobre um mesmo texto, em contrapartida, apenas o confirma), a lista não é narrativa, nem é capaz de fazer uma acção narrativa progredir.

Ao contrário da elaboração de uma lista, o contar de uma história, de uma narrativa, não necessita de nenhuma mediação: ela pode ser ouvida e recontada da mesma forma como foi contada, através de gerações e da memória colectiva. É, aliás, a própria narrativa que serve de mediadora entre o mundo e a percepção humana deste:

A narrativa cria mundo do nada. O que está cheio de deuses, está cheio de sentido, cheio de narrativa. O mundo pode ler-se como uma imagem. Basta deixar a vista vaguear por aqui e por ali para se descobrir o sentido, a ordem razoável que ela sugere.²³⁷

Se a narrativa é a forma primordial de relação entre o humano e o mundo, tanto a lista como a revelação surgem como interrupções - *rupturas* - deste estado. A revelação, como tivemos oportunidade de concluir ao longo deste trabalho, é uma interrupção da vida. Porém, este estado de descanso da nossa análise da lista não precisa de adquirir contornos pessimistas ou trágicos.

No diálogo narrativo que o humano estabelece com o mundo, a revelação constitui por excelência, mais do que apenas interrupção, a “*irrupção do sagrado*”²³⁸ de que fala Mircea Eliade. A última característica que une a lista à revelação é a sua semelhança mesmo neste momento em que ambas se constituem como irrupção do sagrado - espaço e tempo alternativo - no espaço narrativo, quer seja no da página escrita, quer seja no tempo narrativo sobre o qual construímos a nossa relação com o mundo.

As listas deste trabalho são, acima de tudo, criações voluntárias e poéticas, que possibilitam a representação literária da experiência mística: os resultados de um pedido à Musa. Quer pela sua

²³⁷ Han, Byung-Chul. *Op. cit.*, p. 25.

²³⁸ Mircea Eliade. *Op. cit.*, p. 40.

caracterização em relação ao tempo, à percepção, quer na sua condição enquanto possibilidade de comunicação da experiência mística, partilham ainda a noção de centro criador: um acto sagrado de criação que “consubstancia a passagem do indiferenciado ao diferenciado”, “a partir de um ‘Centro’”:²³⁹ o espaço em branco, inefável, produtor de sentido. A transmissão da lista, como Whitman e Homero a pretenderiam - cantada - constituiria, assim, o verdadeiro salto do tigre no passado,²⁴⁰ que rompe com o tempo narrativo, refundando um *agora* dessa *atemporalidade difusa*, o tempo do sagrado de Eliade ou, por outras palavras, a lista tornada revelação:

Quando o sagrado se manifesta por uma qualquer hierofania, não só há rotura na homogeneidade do espaço, mas há também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. (...) A descoberta ou a projecção de um ponto fixo - o “Centro” - equivale à criação do Mundo²⁴¹

Numa harmonia de discurso entre a tese de Benjamin e o diagnóstico de Byung-Chul Han, também o tempo da lista é um tempo que só é possível se for feito de agoras, em oposição ao tempo narrativo do encadeamento temporal e causal. Encontramos também, nesta ponte, o carácter reversível e simétrico da lista que a liga, por sua vez, ao tempo sagrado da revelação.²⁴²

Voltemos, contudo, à pergunta de Abram, essencial porque todas as listas que aqui analisámos partilham esse traço central: foram escritas. E é enquanto literatura que podem ser pensadas enquanto listas e, contudo, como vimos, as suas características enquanto listas contrariam de forma inevitável a linearidade da linguagem escrita.

Ao contrário da narrativa, que é ela mediadora, a lista só existe através da mediação da linguagem enquanto entidade externa, com regras próprias e independentes do ser-humano. As listas de que falamos neste trabalho apenas existem devido à possibilidade da sua fixação sob um formato que possibilite esse processo elementar que as liga, também, ao tempo reversível de Eliade: a sua leitura para a frente, primeiro, e para trás, num segundo momento. Só assim nasce a lista enquanto

²³⁹ Mircea Eliade. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 33.

²⁴⁰ Walter Benjamin. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 2007, p. 261.

²⁴¹ Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999, p. 36.

²⁴² *Ibidem*, p. 81-2.

possibilidade de reflexão, de auto-crítica, de referência à experiência da revelação, essa mesma lista que, para a Sibila de Cumas, era invisível.²⁴³

Ora, resta-nos, desta forma, uma nova oposição entre narrativa e lista. A primeira nasce do confronto directo do ser-humano com o mundo, numa relação mediada pela narrativa em si, pelo homem enquanto ser narrativo e a sua necessidade de derivar sentido do mundo. A segunda, como vimos, não só descreve uma forma pré-conceptual, divina e não humana, de estar no mundo, como pode ainda fornecer o mapa para lá chegar, através da declamação. Porém, a sua relação com a escrita, é já o primeiro passo decisivo no romper desta relação, desta forma de estar.

Este último problema entre lista e narrativa decorre - de forma inevitável - da análise e das conclusões deste trabalho. Por essa razão (e porque a sua solução se encontra, assim, fora do âmbito desta tese) avançamos uma - tímida - proposta que, no entanto, em tudo se alinha com a *tese* que temos vindo a elaborar, deixando também um (outro) caminho aberto mesmo no momento da conclusão.

Pretendemos demonstrar, ao longo deste trabalho, o poder que a lista tem de representar (mas também convocar) essa experiência mística, pré-conceptual, a que a narrativa não tem acesso. As semelhanças entre a lista e a revelação vão além das suas características, estendendo-se igualmente à forma como irrompem na linearidade quer da escrita quer da experiência humana, efectivamente rompendo com as suas metodologias e pressupostos. Será possível dizer que lista e revelação residem, na sua origem, em pontos opostos da experiência humana dirigindo-se, contudo, para o pólo oposto? A lista, que pressupõe o distanciamento auto-reflexivo da escrita, é capaz de representar a experiência primordial. Correrá a narrativa, apesar da sua origem no primeiro (impossivelmente longínquo) contacto do primeiro ser-humano com o mundo, para longe dessa experiência, para um grau de humanização (narrativização) tal do tempo e do espaço que torne urgente a criação de formas de

²⁴³ Certamente que a lista em-si precede a invenção da escrita, quer enquanto elemento retórico, quer sob a forma da experiência a que se refere: a revelação. Porque facilmente a lista puramente oral (sujeita ao tempo e à linearidade inerentes ao discurso humano), se converte em narrativa como, afinal, demonstrava Brian Richardson, quando falava nesse poder de atracção gravitacional que esta exercia sobre a lista (vd. Brian Richardson. *Op. cit.*, p. 339).

voltar? O que significa - ecoando as preocupações dos que vêm no final do Tempo Histórico um novo e atomizado tempo de agora - viver no Tempo da Lista?

A essa última pergunta não procurámos responder. Porém, mesmo que o seu Tempo seja ainda misterioso, a lista tem uma longa História. Entre a dança com a Musa de Homero e a advertência humanista de Borges (e entre estes - e além deles - estão todos os que aqui não couberam), os seus mestres já terão deixado as lições essenciais: o - motivo recorrente deste trabalho - equilíbrio na corda bamba do paradoxo para não cair na vertigem; a dança, para nos lembrarmos que é em direcção ao Outro, à criação poética, que sopra a brisa da lira eólia de Shelley. Ou não terminasse essa derradeira revelação no Empíreo, não com abandono e imobilidade, mas movimento eterno e amor.

ver desejava como se conveio,
 ao círculo a imagem e onde encova;
 mas minhas penas eram curto meio:
 que então a mente me era percutida
 por um fulgor em que seu querer veio.
 Foi a alta fantasia aqui tolhida;
 mas ânsia e vontade era a movê-las,
 já como roda por igual movida,
 o amor que move o Sol e as mais estrelas.²⁴⁴

(*Paradiso* XXXIII.137-45)

²⁴⁴ Dante Alighieri. *Op. cit.* p. 887.

Bibliografia Activa

- Borges, Jorge Luis. “O Aleph”. *Obras Completas*. Trad. Flávio José Cardoso. Vol. 1. Lisboa: Editorial Teorema, 1998, pp. 638-49.
- Eliot, T. S. *Murder in the Cathedral*. Londres: Faber and Faber, 1985.
- Homero. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2012.
- Rimbaud. *Œuvres*. Paris: Garnier Frères, 1960.
- Vyassa. *Poema do Senhor: Bhagavad-Guitá*. Trad. António Barahona. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Bibliografia Passiva

- Abraham, J. William. “Revelation and Scripture”. *A Companion to Philosophy of Religion*. Ed. Philip L. Quinn, Charles Taliaferro. Massachusetts: Brackwell Publishers, 1999.
- Abram, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. Nova Iorque: Vintage Books, 1997.
- Alazraki, Jaime. “Enumerations as Evocations: One the Use of a Device in Borges’ Latest Poetry”. *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986, pp. 149-57.
- . *Borges and the Kabbalah: And Other Essays on his Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- “The Apocalypse of Sedrach.” *Christian Classics Ethereal Library: Bringing Christian Classic Books to Life*. ccel.org/ccel/schaff/anf09.viii.ii.html.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Barney, Stephen A. “Chaucer’s Lists”. *The Wisdom of Poetry: Essays in Early English Literature in Honor of Morton W. Bloomfield*. Michigan: Medieval Institute Publications, 1982, pp. 189-223.
- Belknap, Robert E. *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven: Yale University Press, 2004.

- Benjamin, Walter. *Imagens de Pensamento*. Ed. e trad. João Barento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- . *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 2007.
- Beye, Charles Rowan. “Homeric Battle Narrative and Catalogues”. *Harvard Studies in Classical Philology* 68 (1964), pp. 345-73.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas: 1923-1949*. Vol. 1. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.
- . *Obras Completas: 1952-1972*. Vol. 2. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.
- . *Obras Completas: 1975-1985*. Vol. 3. Lisboa: Editorial Teorema, 2010.
- . *Obras Completas: 1975-1988*. Vol. 4. Lisboa: Editorial Teorema, 1999.
- Boulay, Béranger. “‘L’effet-liste’. Enjeux et fonctionnements de l’accumulation verbale en littérature.” *Fabula: La Recherche en Littérature*. www.fabula.org/actualites/l-effet-liste-enjeux-et-fonctionnements-de-l-accumulation-verbale-en-litterature_38316.php.
- Buber, Martin. *Eu e Tu*. Prior Velho: Paulinas, 2014.
- Buell, Lawrence. “Transcendentalist Catalogue Rhetoric: Vision Versus Form”. *American Literature* 40.3 (1968), pp. 325-39.
- . “Catalogue Rhetoric”. *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1973.
- Buescu, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho, 1990.
- . “Sobreviver à Catástrofe: Sem Tecto, Entre Ruínas”. *O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente*. Lisboa: Gradiva, 2005.
- Caillois, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- Chadwick, H. Munro e N. Kershaw Chadwick. *The Growth of Literature*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Churchill, Winston. “We Shall Fight on the Beaches”. winstonchurchill.org. winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/we-shall-fight-on-the-beaches/.
- Correia, Natália. *Antologia da Poesia do Período Barroco*. Lisboa: Moraes Editores, 1982.

- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Dante Alighieri. *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores, 2016.
- Davis, Stephen T. "Revelation and Inspiration". *The Oxford Handbook of Philosophical Theology*. Ed. Thomas P. Flint, Michael C. Rea. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Ebbott, Mary. "The List of the War Dead in Aeschylus' 'Persians'". *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), pp. 83-96.
- Eco, Umberto. *The Infinity of Lists*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2009.
- Eliade, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- . *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.
- Fludernik, Monika. "Descriptive Lists and Lists Descriptions". *Style* 50.3 (2016), pp. 309-26.
- Fowler, Jeaneane. *Perspectives of Reality: And Introduction to the Philosophy of Hinduism*. Brighton: Sussex Academic Press, 2002.
- Genette, Gérard. "Frontières du Récit". *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, pp. 49-69.
- Greek-English Lexicon*. 9^a Ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Han, Byung-Chul. *O Aroma do Tempo: Um Ensaio Filosófico Sobre a Arte da Demora*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- Homero. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2012.
- Horácio. *Arte Poética*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- Ingarden, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- Izmirlieva, Valentina. *All the Names of the Lord: Lists, Mysticism and Magic*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- James, William. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Nova Iorque: Prometheus Books, 2002.
- Jones, D. E.. *The Plays of T. S. Eliot*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1969

San Juan de la Cruz. *Vida y Obras Completas de San Juan de la Cruz*. Madrid: La Editorial Católica, 1964.

Kearns, Cleo McNelly. *T. S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

The Holy Bible: Authorized King James Version. Londres: Diamond Books, 1994.

King Jr., Martin Luther. “Martin Luther King, Jr.: I Have a Dream”. *American Rhetoric*.
www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm.

Klostermeier, Klaus. *A Concise Encyclopedia of Hinduism*. Oxford: Oneworld, 1998.

Kukla, André. *Inefability and Philosophy*. Abingdon: Routledge, 2005.

Landrin, Xavier. “Le Travail de la Liste”. *Acta Fabula* 4.4 (Maio 2013).

Lapeyre, Paule. *Le Vertige de Rimbaud: Clé d’une Perception Poétique*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1981.

Lapp, John C. “‘Mémoire’: Art et Hallucination chez Rimbaud”. *Cahier de l’Association Internationale des Études Françaises* 23 (1971), pp. 163-79.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Paris: Hermann, 2002.

Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

Matthews, Davis. “Enlisting the Poet: The List and the Late Medieval Dream Vision”. *Style* 50.3 (2016), pp. 280-95.

Melchior-Bonnet, Sabine. *História do Espelho*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

Mendonça, José Tolentino. *A Papoila e o Monge*. Porto: Porto Editora, 2013.

Milton, John. *Paradise Lost*. Ed. Gordon Teskey. Nova Iorque: Norton & Company, 2005.

Mourgues, Odette de. *Metaphysical Baroque & Précieux Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1953.

Newton, Isaac. *Newton’s Principia: The Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Trad. Andrew Motte. Nova Iorque: Daniel Adee, 1846. *Internet Archive*.
archive.org/details/newtonspmathema00newtrich.

Nova Bíblia dos Capuchinhos. Lisboa: Difusora Bíblica, 1998.

- Pessanha, Camilo. *Clepsydra*. Lisboa: Relógio de Água, 1995.
- Poe, Edgar Allan. "The Man of the Crowd". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2004.
- Pseudo-Dionísio Areopagita. *Teologia Mística*. Trad. Mário Santiago de Carvalho. Porto: Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras do Porto e da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, 1996.
ojs.letras.up.pt/index.php/mediaevalia/article/viewFile/892/833.
- Pucci, Pietro. "Between Narrative and Catalogue: Life and Death of the Poem". *Mètis: Anthropologie Des Mondes Grecs Anciens* 11 (1996), pp. 5-24.
- Rajasekhariah, T. R. *The Roots of Whitman's Grass*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1970.
- Richardson, Brian. "Modern Fiction, the Poetics of Lists, and the Boundaries of Narrative". *Style* 50.3 (2016), pp. 328-41.
- The Rider Book of Mystical Verse*. Ed. J. M. Cohen. Londres: Rider, 1983.
- Sammons, Benjamin. *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Shakespeare, William. *The Complete Works of Shakespeare*. Ed. Peter Alexander. Londres: Collins, 1989.
- Shelley, Percy Bysshe. *Selected Poems*. Ed. Timothy Webb. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1977.
- . *The Prose Works of Percy Bysshe Shelley*. Ed. E. B. Murray. Vol. 1. Oxford: Clarendon, 1993.
- Spitzer, Leo. *La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna*. Buenos Aires: Coni, 1945.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy: Gentleman*. Middlesex: Penguin Books, 1984.
- Taliaferro, Charles. *Contemporary Philosophy of Religion*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 1998.

Thiem, John. “Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision”. *Comparative Literature* 40.2 (1988), pp. 97-121.

Turin, Gaspar. “Actualité de la Liste”. *Acta Fabula* 4.4 (Maio 2013).

Underhill, Evelyn. *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*. Nova Iorque: Dutton, 1912. *Internet Archive*.
archive.org/details/mysticismstudyin00undeuoft.

Vergílio. *Eneida*. Trad. Luís M. G. Cerqueira, Cristina Abranches Guerreiro, Ana Alexandra Tibúrcio Lopes Alves de Sousa. Lisboa: Bertrand Editora, 2005.

White, Helen C.. *The Metaphysical Poets: A Study in Religious Experience*. Nova Iorque: Collier Books, 1966.

Wolterstorff, Nicholas. “Are We Entitled?”. *Philosophy of Religion: The Big Questions*. Ed. Eleonore Stump e Michael J. Murray. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1999, pp. 387-98.

Zagajewski, Adam. *Sombras de Sombras*. Trad. Marco Bruno. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.